DIE

KUNST UNSERER ZEIT

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

XIX

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

☆

G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1908. I. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder

INHALTS-ANGABE

1908. II. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder

WILHELM VON DIEZ

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Nachlassausstellungen von Werken verstorbener Künstler tun meist nur kund, dass der Verstorbene eigentlich schon lange vor seinem Tode aus dem künstlerischen Leben ausgeschieden war. Manchmal werden aber gerade diese Ehrungen zu einer Art Auferstehung und Entdeckung. Dies war auch der Fall mit Wilhelm von Diez. Es war nur ein kleiner Teil seines Schaffens, der im vergangenen Sommer im Glaspalast ausgestellt war, aber doch genug, um einen nachhaltigen Eindruck von seiner künstlerischen Art und seiner charakteristischen Darstellungsgabe zu vermitteln. Auch der dem Kunstleben Fernerstehende bekam einen ungefähren Begriff von Diezscher Malerei und dem Stoffkreise, den sie behandelte.

Wilh. von Diez. Landsknechtfähnrich

Neu und überraschend wirkte auch für die Näherstehenden die Entdeckung des Zeichners und des Landschaftsmalers Diez. Solchen inneren Reichtum künstlerischen Empfindens und solche Vielseitigkeit des Ausdruckes hatte man bei ihm nicht vermutet. Es zeigte sich, dass der Alte in seinen jungen Jahren mit der Natur innig vertraut war, dass er immer auf der rechten Fährte viel Feines aufgespürt hatte. Wer nur

einmal miterlebte, wie er auf seiner Palette ein Ragout delikater Farbtöne bereitete, hatte einen nachhaltigen Eindruck von seinem erlesenen Geschmacke. Ganz Köstliches entstand dann so nebenbei in den alljährlichen Sommerfrischen an Landschaften und Aquarellen. Auch die Allermodernsten, die schon das Gestrige als überwunden betrachten, zollten dieser bei Diez bisher weniger beachteten Seite rückhaltlose Anerkennung. Noch etwas anderes machte diese Dinge sehr schätzbar. Es trat uns darin ein in sich abgeschlossener künstlerischer Charakter entgegen, der ein Stück selbsterworbener alter Kultur und Kunst ganz prächtig konserviert hatte.

Freilich, dem modernen Menschen fällt es manchmal schwer, das Inhaltliche und Stoffliche als ein zur bildlichen Darstellung gehöriges Element mit in den Kauf zu nehmen. Bei Diez ist es derart an den malerischen Ausdruck gebunden, gleichsam ein Produkt seiner malerischen Phantasie, dass es davon nicht zu scheiden ist. Und darauf kommt eben alles an; ist etwas einheitlich empfunden, so kann es auch einheitlich ausgedrückt und dargestellt werden.

Wenn der Münchener von heute vor den bunt kolorierten und an die Wände der Arkaden geklebten historischen Bilderbogen nicht recht warm werden kann, so ist das begreiflich. Man muss sich schon in die Zeit von anno 1850 und 1860 zurückversetzen, da eben die Historienmalerei dieser Gattung anfing, sich auf Wänden auszubreiten.

Am Isartor prangte ein grosses Freskobild, den Einzug Kaiser Ludwigs des Bayern darstellend; Historienbilder leuchteten von den Wänden des Nationalmuseums und im Maximilianeum.

Überall, wohin das Auge sah, empfing es historische Belehrungen und Anregungen.

Die Malerei schien mit der Geschichtsschreibung die Rolle getauscht zu haben. In Wirklichkeit war sie dieser untergeordnet und dazu da, ad oculos zu demonstrieren, was viel besser in Büchern dargestellt und gelesen werden könnte.

Man glaubte in der Darstellung geschichtlicher Stoffe eine neue Aufgabe für die Malerei gefunden zu haben, ein Beweis, wie sehr das eigentümliche Wesen der künstlerischen Anschauung missverstanden und unter der Herrschaft des Verstandes gelitten hatte. Ein scharfsichtiger Kunstkritiker, Julius Meyer, dessen Aufsätze in den „Grenzboten“ berechtigtes Aufsehen erregten, sagt: „Alles, das ganze weite Bereich des vergangenen und gegenwärtigen Lebens ist zum Stoff für den Künstler geworden, aber der eigentliche Stoff für die Kunst ist nur um so seltener; die ganze Welt ist zum Gegenstand des Bewusstseins aufgeklärt, aber eben deshalb hat die Phantasie nirgends mehr ein ihr eigentümliches Feld, sie empfängt die Dinge fast nur noch aus zweiter Hand, nachdem sie das Gebiet des Verstandes passiert haben.“ Die Künstler quälten sich mit Problemen, die an sich ungestaltbar oder doch für ihre künstlerische Kraft zu schwierig waren.

Der Geist der Geschichte oder die Seele, welche diese Welt treibt, liess sich nicht packen. Man versuchte sie daher zu beschreiben und anzudeuten, in diese und jene Gestalten zu fassen, aber der leichtgeflügelte Gedanke war den Händen schon entschlüpft, eben da sie ihn festzuhalten wähnten. Der Beschauer hofft vergebens, dass ihm der Geist der Geschichte aus Kartons und Wandbildern entgegentrete. Wenn wir uns heute über den Vorgang oder die geschichtliche Tatsache der Zerstörung Jerusalems unterrichten wollen, werden wir nicht vor Kaulbachs Bild in

der Münchener Pinakothek hintreten, sondern die alten Schriftsteller lesen, die darüber berichten. Selbst die Weissagungen der Propheten, die Offenbarungen Johannis dünken uns viel interessanter, als die bildliche Symbolik und Allegorie in dem Kaulbachschen Bilde.

Schon die einsichtigen Zeitgenossen, vor allem die klaren kritischen Köpfe unter ihnen, haben auch die entschiedenen künstlerischen Mängel, welche dieser intellektualistischen Historien-

Wilh. von Diez. Rast der Marodeure

malerei anhafteten, erkannt und die Mattigkeit des künstlerischen Ausdruckes, die Süsslichkeit des porzellanenen Kolorits, die unwahre Zeichnung, welche in den ausgeführten Bildern noch viel störender als in den Kartons zutage traten, gerügt. Piloty kam gerade zur rechten Zeit. „Seine Aufgabe war, die Kunst von einer blassen und verschwommenen Idealität zu erlösen, sie in die farbenglühende Wirklichkeit einzutauchen und ihr mit dem warmen Schein die Frische und Bestimmtheit des wirklichen Lebens zu geben.“ So urteilt ein Zeitgenosse. Wir denken heute anders. Wir sehen in Piloty nicht diese entschiedene Wendung zum rein Malerischen und zur Rückkehr zur Natur. Piloty setzt vielmehr die Geschichtsmalerei Kaulbachs fort, er tunkt, um ein Wort Winckelmanns zu gebrauchen, seinen Pinsel nicht so sehr in Verstand, als nur tiefer in die Farbtöpfe, er gibt den historischen Schemen nur stärkeren sinnlichen Anstrich durch ein oft schreiendes, buntes Kolorit. Er hat sonst vieles mit Kaulbach Gemeinsames; er

geht aber mehr vom sinnlichen Leben aus, daher schöpft er weniger aus Büchern, als er sich von den Bildern, wie sie damals die Meininger auf die Bühne stellten, anregen liess. Piloty wäre ein trefflicher Regisseur dieser Truppe gewesen; er überträgt die Theaterempfindung des historischen Schauspiels jener Tage in die Malerei.

Das Malerische kam erst zu seinem Recht, als man anfing, auch die geschichtlichen Dinge vom rein malerischen Standpunkt aus zu betrachten, als man nicht sowohl das Gegenständliche in seiner geschichtlichen Bedeutung, sondern in seiner materiellen Erscheinung und Beschaffenheit im Zusammenhange mit dem elementaren Leben, Licht, Luft, Farbe darstellte. Wilhelm von Diez, der in der Geschichte so gut Bescheid wusste wie Kaulbach und Piloty, der aber ganz anders organisiert, ein wirklicher Maler war und seine Augen gebrauchte, schuf eine ganz eigene Art von Geschichtsbildern. Auch er versenkte sich gerne in die Bücher der Geschichte, aber er lauschte darin am liebsten Erzählungen persönlicher Erlebnisse, ihn interessierten vor allem die einfachen menschlichen Zustände im Zusammenhang mit der Kultur, sagen wir einfach das Kulturhistorische. Das scheinbar Geringfügige, Lokal, Kostüm, Geräte, dazu die Menschen in dieser Umgebung, rückten auf einmal in den Mittelpunkt der eigentlichen Betrachtung. Von den Werken, die Diez illustriert hat, ist das, was er für Johannes Scherrs „Germania“ zeichnete, ganz besonders gelungen. Scherr hat das auch lebhaft empfunden. Er schrieb dem Künstler, erst durch seine Federzeichnungen würde das geschriebene Wort lebendig.

Wilh. von Diez. Landsknechtsfreuden

Wilh. von Diez. Strauchritter

Wilh. von Diez pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Selbstbildnis

Wilh. von Diez pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus dem 30jährigen Krieg

Als Illustrator kam Diez seine Kenntnis des geschichtlichen Stoffes sehr zustatten. Er erwarb sich diese Kenntnis aus der malerischen Anschauung der Dinge. Seine Beziehungen zu dem Freiherrn von Aretin, der dem Nationalmuseum vorstand, gaben Gelegenheit, sich mit Kostümen, Waffen, Wappen etc. aufs genaueste bekannt zu machen. In den Münchener Ateliers gab es damals nicht wenig Sehenswertes; manche Künstlerwerkstätte war zu einem kleinen

Wilh. von Diez. Zur Kirchweih

Museum geworden. Der Hang zum Sammeln von Antiquitäten ist ein altes Erbstück der Münchener Maler. Bei Diez verband sich mit dem regen Interesse für alte merkwürdige Dinge zugleich die Künstlerfreude an ihrer Erscheinung. Sie übten eine bedeutende Anziehungskraft auf seine malerische Phantasie aus. Es waren oft geringe Dinge, an die er anknüpfte. Ein schön geschmückter Sattel, eine Reiterpistole, ein paar Stiefel, ein Lederkoller konnten das Bild eines Reitersmannes hervorrufen; wie er auch einmal beim Anblick eines schönen Pferdes lebhaft an die Darstellung Sankt Georgs als Rittersmann dachte.

Wie Diez ein Bild komponierte, dafür ein Beispiel. Er erzählte selbst einmal: An der Münchener Michaelskirche, einem Prachtstück deutscher Renaissance, die allen Freunden alter Kunst ans Herz gewachsen ist, sah ich des öfteren das aus schönem rotgeflecktem Salzburger Marmor gearbeitete Portal. Dieses Portal gefiel mir ausserordentlich gut. Ich dachte nun beim

Anblick der Kirche früherer Zeiten, wo sie noch Klosterkirche war. Und da stand auf einmal ein Bild lebendig vor meinem inneren Auge. Ich sah eine barmherzige Schwester unter das Portal treten und an Arme, Elende und Krüppel milde Gaben verteilen.

Diese Geschichte gibt hinreichenden Aufschluss, wie seine Bilder aus der unmittelbaren Anschauung herauswuchsen, obwohl sie Produkte einer ungemein lebhaften künstlerischen Phantasie waren. Wie er auf ganz ähnliche Weise durch die Natur, die Landschaft und ihren eigentümlichen Ausdruck und Charakter angeregt wurde, ersieht man am besten aus der Betrachtung des wunderschönen Bildes „Flucht nach Ägypten“.

Der Vorgang ist ganz einfach. Ein paar Menschen, ein Mann, Frau und Kind auf einem Esel sitzend, von einer kleinen Laterne beleuchtet. Ringsum die stille dunkle Abendlandschaft. Im Lichte konzentriert sich aber so viel Leben, so viel Innigkeit des Ausdruckes, solche Wärme und solcher Glanz, dass das Auge unverwandt gefesselt und festgehalten wird. Das Draussen, der dunkle Abendhimmel und die Landschaft erscheinen als packender Kontrast und steigern so mächtig die Wirkung.

Hier sehen wir nun gleich den Historienmaler Diez von einer neuen Seite. Diez erzählt keine trockenen Anekdoten und illustriert keine Geschichten, sondern arbeitet frei aus sich heraus, aus seinem menschlichen Interesse, seiner innigen Anteilnahme am Stoff, den er souverän beherrscht und darum auch malerisch so wirkungsvoll gestaltet. Mit sicherem Gefühl erfindet er eine malerische Situation, die zugleich der Ausdruck einer poesievollen Stimmung ist. So erweitert sich für unsere Betrachtung der Begriff Historienmaler zu dem des Malererzählers und Malerpoeten.

Wilh. von Diez. Reiter

Diez entlehnte der Vergangenheit nicht nur seine Stoffe, sondern er lebte auch als Künstler darin und nährte seine Anschauung an den Meisterwerken der Alten. Diese letztere Beziehung ist für ihn auch weit folgereicher geworden als die erstere.

Wilh. von Diez. Lustiges Reiten

Mit Genehmigung der Verlagshandlung von Franz Lipperheide aus der „Illustr. Frauenzeitung"

Seine Skizzenbücher zeigen, wie er die Alten studierte. Neben Kostümbildern, Waffen, Wappen und anderen Details finden sich fein säuberlich ausgeführte Bleistift- und Federzeichnungen nach Albrecht Dürer und Hans Holbein. Ein so köstliches Blatt wie der Dürersche Stich von den drei Bauern musste Diez vor allem anziehen. Hier war ein Stück Natur in seiner charakteristischen individuellen Erscheinung mit zeichnerischen Mitteln absolut zuverlässig wiedergegeben. Es finden sich auch Nachzeichnungen aus dem Dürerschen Gebetbuche Kaiser Maximilians vor.

Zu den altdeutschen Meistern fühlte er sich, wie überhaupt jede starke, ursprüngliche Begabung, hingezogen. Es ist auch natürlich, dass ihm Rembrandt als Radierer sehr viel zu sagen hatte. Der Charakter der Diezschen Federzeichnungen ähnelt sehr den Rembrandtschen Radierungen.

Wilh. von Diez. Studie zu zwei Pferdeköpfen

Als Maler fühlte er sich seiner eigensten malerischen Natur nach den holländischen und niederländischen Kleinmalern verwandt. Man kann sich denken, wie lebhaft ihn Brouwer, Wouwerman, Terborch, neben den grösseren Meistern Rembrandt und Rubens, interessierten. In den Bildern niederländischer Kleinmaler finden wir ja alles in vorbildlicher Weise gegeben, was er selbst erstrebte, malerische Komposition, Farbe, Zeichnung und eine ungemeine Liebe und Treue gegen die Natur. Die Alten erzogen sein Auge und bildeten es, bis er selbst in der Natur ähnliche Bilder wahrnahm. Es wäre leicht nachzuweisen, wie

Wilh. von Diez. Toter Hirsch

stark Diez von Wouwerman angeregt wurde, wie nahe er ihm in der Bearbeitung ähnlicher Motive steht. Doch steht an erster Stelle die Tatsache, dass es Diez gelang, sich an den alten Meistern eine bestimmte malerische Anschauung zu bilden. Diez war eine der ganz seltenen Erscheinungen der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, die über einen bestimmten Fonds von malerischem Können verfügten. An den alten Niederländern erkannte er nicht nur die Gesetzmässigkeit und

Wilh. von Diez. Im Hinterhalt

Einheit der malerischen Anschauung, er erkannte auch etwas von ihrer eminenten technischen Behandlungsweise. Auf Grund seines eindringlichen Studiums vermochte er ein Bild auf rationellem Wege malerisch aufzubauen. Wir werden später noch ausführlicher dartun, dass sich darauf seine besondere Bedeutung als Lehrer einer Malschule an der Münchener Akademie gründete. Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass ihn das Studium der alten Meister noch mehr darin bestärkte, historische Stoffe zu behandeln.

Die Zeit, in der Scheffels „Ekkehard" und Gustav Freytags „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" entstanden, in der das altdeutsche Zimmer modern wurde, verlangte nach solchen Bildern.

Zu den altdeutschen Prunkzimmern mit den getäfelten Wänden passten die tonschönen Bilder von Diez so gut als ehedem die Brouwer, Wouwerman, Terborch in die Stube eines

Wilh. von Diez. Durchweichte Strasse (Skizze)

holländischen Mynheers. An Stoff und an Einfällen mangelte es Diez nicht. Seine Phantasie schien unerschöpflich in der Hervorbringung von Bildern, in denen Burgen, Ställe, Ritter, Reisige, vor allem Pferde eine Hauptrolle spielten.

Er kannte sich im Mittelalter aus wie ein Kulturhistoriker. Die Erzählungen Hans von Schweinichens und Grimmelshausens Simplicissimus werden vor unseren Augen lebendig. Immer kehren die Abenteuer der Herren von Stegreif und von Habenichts, das wechselvolle Leben der verwilderten Soldateska des dreissigjährigen Krieges, Reiter, Marodeure bei ihrem Handwerk, wieder. Besonders gerne las er in einem Buche, in dem die „Fehde des Hans Thomas von Absberg wider den schwäbischen Bund" mit allen Details, genauer Schilderung der Personen, Ritter, Kaufleute, Knechte erzählt wurde.

Das Soldatenleben aus dem 16. und 17. Jahrhundert gab ihm viele Motive zu seinen Bildern. Der Soldat der Revolutionszeit und des ersten Kaiserreiches stand ihm aber nicht weniger nahe. Auch die Gestalt Napoleons sehen wir öfter auftauchen. Es hat vielleicht ausser den französischen Malern Horace Vernet, Raffet und Meissonier kein anderer sich mehr mit der napoleonischen Soldateska beschäftigt, als gerade Diez. Es gibt Studienblätter von seiner Hand, die sich mit solchen von Raffet und Meissonier vergleichen lassen. Er steht auch der höfischen Gesellschaft des Rokoko sympathisch gegenüber, und derselbe Künstler, der das männliche Handwerk des Krieges mit allen seinen Greueln und Schrecken schildert, der an witziger Einbildungskraft und derber Natürlichkeit im Ausdruck an Jordaens und Brouwer gemahnt, hat im Geiste eines Watteau Szenen wie das bekannte „Picknick im Walde" gemalt.

Er ist ein vorzüglicher Beobachter des Bauern, den er in seiner eigentümlichen Körperbildung, Haltung, Charakter und Ausdruck vortrefflich wiederzugeben weiss. Nicht weniger getreu der Natur abgelauscht sind seine Fischer- und Jägergestalten. Er lebte ja selbst gern

unter diesen Leuten, und ihre Art, ihr Gebaren beim Handwerk, beim Spiel etc. waren ihm durchaus bekannt und vertraut.

Viel des Unmittelbaren, scheinbar Zufälligen und Improvisierten in seinen Bildern beruht auf glücklich erhaschten und fixierten Momenteindrücken aus der Natur. Das meiste allerdings kam aus jener Natur in ihm, von der Albrecht Dürer sagt, „ein rechter Maler ist innwendig voller Figur".

So oft es ihm an der Staffelei und im Atelier zu eng wurde, zog es ihn hinaus ins Freie. Er fühlte sich dort viel wohler als unter den Menschen im Gewühl der Stadt.

Ludwig Thoma schildert im „März", welche Art von Landschaft ihn anzog, er schreibt: „Diez war ein tiefgründiger Kenner und Freund der heimatlichen Landschaft, er liebte nicht die grossartigen starren Formen der Landschaft, ihm ging das Herz auf vor den Schönheiten der weitgestreckten Moore, der wasserreichen Hochebene, der sanft anschwellenden Hügel, die ihre Grenze bilden.

Das Ampertal, in dem heute vor ungezählten Staffeleien ganze Künstlerkolonien sitzen, hat er noch als einsamer Wanderer durchquert, und er kannte jeden Forellenbach. Denn zeitlebens war Diez ein kundiger Jünger des heiligen Petrus. Wenn ihn die Pflicht der Schule losliess, griff er zur Angel und fischte die hurtig eilenden Bäche entlang. Und dann war ihm am wohlsten, wenn er mit gefülltem „Lägel" den Heimweg antrat und im bäuerlichen Wirtsgarten vor sachverständigen Hörern die Ereignisse und Zufälligkeiten der Fischerei besprach."

Wilh. von Diez.
Französischer Soldat (Handzeichnung)

Diez fühlte sich in der Nähe einfach konstruierter, gesunder Naturen immer sehr wohl. Ein simples Gespräch über die nächstliegenden Dinge war ihm gerade recht. Er liebte es, wenn einer sprach, wie er dachte und fühlte. Er erzählte gut und hörte in vertrauter Gesellschaft gern ein witziges, kräftiges Wort. Über sich selbst und sein Schaffen sprach er wenig. So viel Anekdoten über ihn und seine Lebensführung existieren, so wenig verbürgt sind sie; das meiste beruht auf Erfindung. Wie es bei solchen Naturen und ihren originellen Äusserungen immer ist, die Nacherzähler können der

Versuchung nicht widerstehen, den Dingen immer noch einen Schnörkel anzuhängen, und so geht es fort, bis die Geschichte wie eine Arabeske rein ornamental wirkt. Was wir von seinem Leben berichten, beruht grösstenteils auf Mitteilungen seines Sohnes, des Malers Hans Diez.

Wilhelm von Diez ist in einem evangelischen Pfarrhause, als Sohn des Pfarrers J. A. Diez, am 17. Januar 1839 zu Sankt Georgen bei Bayreuth geboren. Der alte Diez erinnerte sich immer gerne an eine Geschichte, die er oft erzählte und die beweist, wie rege das Augenleben des Knaben entwickelt war.

Wilh. von Diez. Bettler (Skizze)

Durch Sankt Georgen zog einmal ein fremdes Reiterregiment. Bei der Musikkapelle des Regiments befand sich ein Mohr in glänzender Uniform mit Kesselpauken. Diese seltsame Erscheinung fesselte den Knaben so, dass er, immer den Mohr im Auge, das Regiment über drei Wegstunden begleitete. Später hat er den prächtigen Mohren aus dem Gedächtnis aufgezeichnet und mit dem Bilde seine ersten Kreuzer verdient.

Mit vierzehn Jahren kam er auf die polytechnische Schule in München und mit fünfzehn Jahren schon auf die Akademie der bildenden Künste. Er zeichnete zuerst in der Antikenklasse, das war im Winter 1854/55. Dann kam er zu Kaulbach. Dem Vater, der ihm schrieb, ob er sich schon der „idealen Kunst“ nähere, antwortete der junge Diez in einem launigen Brief vom Jahre 1855, Kaulbach habe ihm ein Thema aus der Geschichte Rudolfs von Habsburg zur Bearbeitung gegeben. Die Zeichnungen, die der junge Diez dem Briefe anvertraute, atmen aber nicht viel von dem klassizistischen Geist der damaligen Schule. Sie behandeln à la Wilhelm Busch Personen aus der Familie Diez und alte Bekannte in der Heimat; ein übersprudelndes Temperament, witzige Laune und Einbildungskraft tun sich darin kund. Ganz köstlich ist der Herr Papa als Naturforscher geschildert, der eben den Fund eines Riesensauriers studiert. Der alte Pfarrer Diez soll entschiedene Neigungen für Naturkunde an den Tag gelegt haben. Interessant ist vor allem die Art der Zeichnungen;

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Plünderung im 30jährigen Krieg

Wilh. von Diez pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Napoleon

die leichte Hand und die Sicherheit in der Darstellung, nicht zum wenigsten die ausgesprochene Begabung für Darstellung des Charakteristischen an den Personen.

Ein akademisches Schulzeugnis aus dem Jahre 1856/57 sagt, dass er die Malschule von Piloty besuchte. Diez hat also schon als Achtzehnjähriger den Grund zu seiner späteren malerischen Entwicklung gelegt.

In seinen Skizzenbüchern finden sich noch da und dort Reminiszenzen an den Antikensaal. Manches mutet ganz Feuerbachisch an. Man sieht, der junge Diez hat die Gipsklasse kaum hinter sich und ist in einem geistigen Verdauungsprozess begriffen. Zwei Anschauungen kämpfen miteinander; eine, die an der Antike und dem romantischen Ideal der Kunst jener Zeit festhielt, und die andere, die mehr das Leben und die Wirklichkeit im Auge hatte. Je mehr er sich von nun an der Beobachtung des Lebens zuwendet, desto entschiedener kommt bei ihm der auch durch das Studium der Niederländer geförderte malerische Realismus zum Durchbruch. Die Natur und das Studium der alten Meister haben ihn rascher als aller Schulunterricht gefördert.

Wilh. von Diez. Die Flucht nach Ägypten
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Man wird auch nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass gerade Diez mit seiner immer dem Leben zugewandten Beobachtungsgabe in dem gemütlich anheimelnden Münchener Leben, wie es noch Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bestand, nachhaltige und fruchtbare Anregungen empfangen hat.

Im Augustinerbräu gegenüber der Akademie, im Schleibingerbräu, im Hofbräuhause, in den alten Bierkellern und Schenken draussen vor der Stadt und in den Einkehren der Fuhrleute an den Strassen, überall entfaltet sich ein das Malerauge anziehendes reges Leben.

Diez, der jung nach München gekommen war, lebte sich auch in dieses so reizvoll anziehende und anheimelnde Münchener Leben ein, als wäre er von Anfang an dabeigewesen. Was er bei seinen geliebten Niederländern sah, das trat ihm im Münchener Leben in greifbarer Wirklichkeit entgegen. In den sogenannten Schwemmen, die am Abend nur spärlich erhellt, eine bunte Gesellschaft trinkfester Männer versammelt sahen, in den kleinen Kneipen mit holzgetäfelten Wänden, tauchten da nicht dieselben Gestalten auf, wie sie Brouwer schon gesehen, Ostade und Jan Steen dargestellt hatten? Was boten erst die Auer Dult, das Oktoberfest, der Ablass in Thalkirchen, die Kirchweih und der Rossmarkt in Keferlohe! Da kamen die Händler und Krämer mit ihren von rauher Leinwand und Reifen überspannten Wagen, die Botenfuhrwerke mit ihren Karren und Wagen voller Frachtgüter, dazu die fahrenden Leute mit ihrem Kram. Welche Gestalten, die aus dem Innern dieser Wagen steigen; welche reizvollen Situationen für ein Malerauge!

Wilh. von Diez. Handzeichnung

Wenn auf seinen späteren Bildern so oft Handwerksburschen, Vaganten und Bettlergestalten auftauchen, Gaukler und Spielleute mit wahren Galgenphysiognomien, so hat er sie sicher auf diesen Märkten einmal geschaut.

Den Hauptinhalt seiner Zeichenbücher bilden aber Darstellungen von Pferden. Er wird nicht müde, Pferde in allen möglichen Stellungen und Bewegungen zu zeichnen, und er erlangt darin schon in jungen Jahren eine gewisse Meisterschaft.

Im Remontedepot zu Grasslfing hat er, wie Ludwig Thoma erzählt, jahrelang Pferde gezeichnet und ist auch dort unter Anleitung des ihm befreundeten Veterinärarztes Schneider und des Schlachtenmalers Heinrich Lang ein guter Reiter geworden.

„Der vierte in der fröhlichen Gesellschaft war ein dicker Wachtmeister, dessen Konterfei wir in den „Fliegenden Blättern" von damals öfter begegnen. Er spendete der

Wilh. von Diez. Handzeichnung

Kunst unseres Wilhelm Diez gewichtiges Lob, während er sogar amtliche Bedenken gegen die Zeichnungen Langs hegte.

Der wollte aus den guten altbayerischen Rössern feingliedrige englische Vollbluttiere machen, und mit Recht hielt ihm der brave Chevauleger vor, dass man in München erschrecken müsse über die mageren Viecher und auf den Gedanken komme, dass er, der königliche Wachtmeister, seine Pflegebefohlenen in schlechtem Futter halte."

Wilh. von Diez. Napoleon

In den Skizzenbüchern von Diez sehen wir, wie er mit grosser Treue das Individuelle und Charakteristische jedes einzelnen Pferdes wiedergibt. Ganz von selbst wird der scharfe Beobachter zum Charakteristiker. Er gab Bildnisse von Pferden, in denen ihre Rasse mit all ihren Eigentümlichkeiten haarscharf dargestellt war. Kein Problem war ihm dabei zu schwer. Spielend bewältigte er die schwierigsten Verkürzungen, Unteransichten, Überschneidungen, lauter Aufgaben mit Hindernissen, über die ein weniger geübter und weniger treffsicherer Zeichner als Diez unfehlbar gestrauchelt wäre. Geradezu staunenswert ist seine zeichnerische Kunst in der Wiedergabe unmittelbaren bewegten Lebens, wie im Laufen, Springen, Setzen der Pferde. Wie genau er darin verfuhr, zeigt ein Blatt mit Bewegungsstudien, worauf ganz schematisch in Punkten die Gangart der Pferde im Trab, Galopp etc. aufgezeichnet ist.

Welch reges Interesse er von Jugend auf für das militärische Leben an den Tag legte, zeigt schon die Geschichte mit dem Mohren. Soldaten und Pferde hatten seine ganze künstlerische Liebe. Wie er auf allen Pferdemärkten, Remontedepots zu finden war, so hatte er auch seine Freunde unter dem Militär, so z. B. ausser dem Divisionsveterinär Schneider noch den trefflichen Nagel, der später durch seine Pferdezeichnungen in den „Fliegenden Blättern“ so bekannt wurde. Damals im Jahre 1865 war Nagel noch Oberleutnant beim Chevaulegerregiment in Bamberg.

Wilh. von Diez. Auf der Flucht

Aus dieser Zeit datiert ein Brief an Diez, in dem sich der liebenswürdige Charakter Nagels, seine Freundschaft für Diez und seine ersten künstlerischen Bemühungen in recht hübscher Beleuchtung zeigen. Diez hat ihm mitgeteilt, er wolle ein Bild malen, dessen Hauptmotiv betrunkene Dachauer auf der Heimfahrt sind.

Nagel schreibt: „Mich beschäftigt dieser Dein neuer Vorwurf ungemein und ich kann mir Deine pikante Ausführung lebhaft vor Augen führen. Ich komme fast gar nicht zum Malen. Dann und wann feile ich indes doch an meinen Zukunftsreitern und diese lassen sich geduldig anschmieren. Der Erfolg meiner Kunst aber scheitert an der Jahreszeit und habe ich schon im Sommer immer „kalte Töne“ mit besonderer Vorliebe geliefert, so kann man mir das im Dezember nicht so sehr verargen.“ Nagel erzählt dann Diez, er habe drei Pferde zum Reiten, die auch eine günstige Gelegenheit zum Malen bieten, und er schildert sie ausführlich, weil er weiss, Diez freut sich immer, wenn er von schönen Pferden hört.

Im Jahre 1866, kurz vor dem Kriege, ist Diez nicht abgeneigt, die österreichische Campagne in Italien mitzumachen und von diesem Kriegsschauplatze aus Zeichnungen an die „Leipziger Illustrierte Zeitung“ zu senden. Diez war schon damals als Zeichner eine gesuchte Kraft.

Eine friedlichere und freundlichere Gelegenheit, das kriegerische Leben kennen zu lernen, bot sich in den Manövertagen der bayerischen Truppen 1867.

Wilh. von Diez. Aus den Bauernkriegen (Handzeichnung)

Ein vom jetzigen Prinz-Regenten Luitpold von Bayern ausgefertigter Pass erteilt dem Historien- und Schlachtenmaler Wilhelm Diez die Erlaubnis, das Manöver mitzumachen, und Führer und Offiziere werden angewiesen, den Künstler in jeder Hinsicht zu unterstützen. Diese Ausfertigung enthält auch ein Signalement von Diez, in dem er als wohl proportioniert und von kräftiger Statur geschildert wird.

Wilh. von Diez.
Sitzendes Kind (Handzeichnung)

Die Truppenzusammenziehungen fanden auf dem Lechfeld statt. Und hier treffen wir Diez mit seinem Freunde Lang mitten unter den Soldaten, am liebsten bei den Reitern: Chevaulegers, Dragoner, Ulanen und Landwehr-Kavallerie. Diez widmet den einzelnen Erscheinungen volle Aufmerksamkeit und notiert sich genau den Schnitt der Uniformen, die militärischen Abzeichen, die Bewaffnung und sonstige Ausrüstung. Ein Soldatenmaler muss alle Einzelheiten der Uniformierung im Kopfe haben, so gut wie ein Regimentsschneider und Kammersergeant.

Bei den Reitern interessiert ihn auch die Sattelung und das Gepäck, das der einzelne Gaul zu tragen hat; nicht weniger interessant als Kleider und Reitzeug findet er die Ausrüstung der Bagage-, Munitions- und Proviantwagen. Er hat zuweilen einen ganzen Wagenpark, wie er ihn eben an Ort und Stelle auf der Landstrasse, im Dorfe oder im Lager angetroffen

hat, frischweg aufgezeichnet. Man muss sich ihn vorstellen, wie er hoch zu Ross allen Bewegungen der Truppe, die am Lech und auf der schwäbischen Hochebene hin und her manöverierte, folgt.

Zuerst sind wir Zeugen eines Auszuges von Chevaulegers in der Richtung auf das Dorf Graben zu. Pferd und Reiter ziehen in der Morgenfrühe munter dahin. Auf dem Lechfeld wird ein Biwak abgehalten; die Mannschaft ist abgesessen und lagert gemütlich im Stroh; die Pferde

Wilh. von Diez. Stallinneres (Studie)

sind abgesattelt und tummeln sich in Massen auf freier Weide. Vortrefflich sind die Tiere in ihrem Tun und Treiben beobachtet; sie sind in ruhiger Stellung dargestellt und sie sind mit lebhaftem Ausdruck in momentaner Bewegung wiedergegeben. Es sind lauter Augenblicksbilder, wie mit dem photographischen Momentapparat fixiert. Was aber der mechanisch arbeitende Apparat niemals wiedergeben könnte, das ist das Charakteristische und Individuelle jeder Erscheinung.

Man sieht mit Staunen, wie das Auge des Malers den blitzschnellen Bewegungen der Tiere zu folgen vermag, wie er Eindrücke fasst, wie z. B. Pferde, die durch irgend etwas in ihrer Ruhe aufgeschreckt worden sind und nun durcheinander laufen, mit den Füssen ausschlagen und sich bäumen. Das Lagerleben in einzelnen Dörfern, in Grosskitzighofen, Ettringen, Mattsies usw. bot Eindrücke in Fülle.

Wilh. von Diez pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Anno 1525

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Satteln

Das soldatische Stilleben, die alltäglichen Verrichtungen der Soldaten bilden den Hauptinhalt dieser Art von Manöverskizzen. Man sieht, Diez ist eben überall dabei. Immer ist gleich das kleine Büchlein zur Hand, das er beständig in der Tasche trägt. Er schaut zu, wie in der Morgenfrühe die Soldaten Toilette machen, Stiefel putzen, Pferde striegeln und füttern, und wie sie sich das einfache Mahl schmecken lassen, Wache halten usw. Es dauert gar nicht lange, so juckt es ihn in den Fingern und er ruht nicht eher, bis er alles, was er eben gesehen, aufs Papier gebracht hat.

Wilh. von Diez. Münchener Bierkeller (Skizze)

Die schwäbischen Dörfer Mörgen, Winzer, Niederaunau, Autenried, Ebersbach, Hoschwang bieten dem Malerauge auch sonst viel Ergötzliches; alte baufällige Hütten, Stadel und Häuser, winklige Dorfgassen und oft ganz niederländisch anmutende landschaftliche Schönheiten. Die Soldaten, die ihre Pferde in den niederen, alten Bauernställen unterbringen, der Gaul inmitten dieser Umgebung sind oftmals wiederkehrende zeichnerische Motive. Es ist dem flinken Auge des Malers nicht leicht etwas entgangen. Ritt er übers Feld dahin und bot sich seinem Blicke ein interessantes, zeichnerisch dankbares Motiv dar, flugs stieg er vom Pferde, setzte sich ins Gras und trug, was ihn solchermassen anzog und fesselte, ins Büchlein ein. So hat er mehrere solcher Skizzenbücher mit Erlebnissen aus diesen Septembertagen 1867 angefüllt.

Man könnte diese Skizzenbücher mit Tagebüchern vergleichen, indem alle Eindrücke mit wenigen sicheren und bestimmten Strichen aufgezeichnet sind. Ebenso bewunderungswürdig wie

die Treffsicherheit des Zeichners ist die Elastizität, Spannkraft und Frische des Malers, der mitten in einem bewegten, unruhevollen Leben und Treiben unermüdlich tätig ist. Es geht natürlich auch nicht ohne persönliche Erlebnisse ab. Als Reiter muss er manche heiter und ärgerlich stimmende Erfahrung machen. Er bekommt verschiedene Gäule, „lammfromme“ und solche, „die ihre Mucken haben“, zu reiten. In seinen späteren Jahren erinnerte er sich oftmals an jene Manövertage und wusste mit viel Laune und gutem Humor von seinen Erlebnissen zu erzählen.

Im Sommer 1868 finden wir Wilhelm von Diez weit weg von der Heimat auf hoher See. Es war an ihn der Auftrag ergangen, das von Admiral Werner verfasste Buch über die deutsche Flotte zu illustrieren. Um nun die Flotte und die deutschen Seeleute aus eigener Anschauung kennen zu lernen, entschloss sich Diez im Juli 1868 zu einem Besuche des Schulschiffes „Gefion“.

Wieder entwickelt er bei seinem Aufenthalt auf der „Gefion“ wie zuvor im Manöver jene überraschende Eigenschaft der künstlerischen Einfühlung in das ihm ganz fremde eigentümliche Leben auf der See. In kurzer Zeit ist er hier wie zu Hause und es entgeht ihm nichts Wesentliches und Charakteristisches. Das Leben der Seeleute auf dem Schiffe, das Leben auf See und im Hafen, vor allem die Schiffe selbst in ihrer Tätigkeit und in ihrer Ruhe auf dem Wasser finden in ihm einen scharfäugigen Beobachter und Darsteller. Der wesentliche Zug in diesem Skizzenbuche von der „Gefion“ ist wieder die eminente Sachlichkeit, mit der dieses Malerauge die Dinge sieht und beobachtet; es ist derselbe klare nüchterne Geist der Sachlichkeit, der auch Menzels Zeichnungen eigen ist. Beide, Menzel und Diez, sind als Beobachter von unbestechlicher Treue. Sie geben genau das wieder, was sie gesehen haben.

Das Diezsche Skizzenbuch, das seine Beobachtungen auf der „Gefion“ und auf anderen Schiffen enthält, hat den gleichen historischen Wert wie urkundliches Material. Die Schiffe, die damals noch eine komplizierte Segeltakelung besassen, bieten dem Malerauge genug interessante Details. Diez zeigt uns das Back und Backspier der „Gefion“, das Fallreep, die Stückpforte, die Pulverkammer, die Küche und die Kambüse. Vor allem erfreut sich sein Auge an den Riesenkanonen mit ihren blanken mächtigen Rohren und ihren massiven Gestellen, die mit Ketten und Tauen mit dem Schiffskörper verbunden und befestigt sind.

Wilh. von Diez. Panduren (Skizze)

Bieten diese Innenräume genug des Malerischen dar, so zeigt das Schiff auch von aussen viele das Auge fesselnde merkwürdige Ansichten, so z. B. den mächtigen Rumpf von der Seite gesehen, mit Kanonen gespickt und mit der stolzen Takelung versehen. Man gewinnt sofort einen noch viel lebhafteren Eindruck, wenn zu gleicher Zeit vom Schiff aus Matrosen in ein bereit gehaltenes Boot steigen. Der Kontrast eines kleinen Ruderbootes zu dem grossen Kriegsschiff

Wilh. von Diez. Architekturstudie

Wilh. von Diez. Architekturstudie

ergibt einen recht augenfälligen, überzeugenden Ausdruck der Grössenverhältnisse. Ungemein anschaulich werden Masse und Grössenverhältnisse der maritimen Umgebung und der Lokalitäten und Dinge auf dem Schiffe selbst zum Ausdruck gebracht, wenn Diez auf einer Zeichnung einen Matrosen neben einem der mächtigen Geschütze abbildet, ihn in einer offenen Luke, am Fallreep oder am Steuer, in einer Schiffskabine oder auf Deck zeigt. Das Leben und Treiben der Matrosen, Schiffsjungen und Seekadetten sah er mit offenen Augen, und sein Skizzenbuch bewahrt viele unmittelbar festgehaltene Momenteindrücke.

Wendet er sein Augenmerk der Tätigkeit der Matrosen auf dem Schiffe zu, so fasst er nach seiner Gewohnheit auch gleich das Besondere und Eigenartige an diesen Menschen ins Auge.

Vorzüglich ist es ein Typ von Seeleuten, der ihm gut gefällt; Matrosen mit bärtigen Gesichtern, scharfen Augen und festen Händen. Den wetterfesten Seemann hat er in ungemein

charakteristischen Erscheinungen bei seinem Tagewerke und in der Ruhe festgehalten. Es sind ganz köstliche Gesichter, die sein Skizzenbuch von der „Gefion“ bewahrt. Der Zeichner Diez zeigt hierin eine für illustrative Zwecke, vor allem auf die Wiedergabe in Holzschnitt berechnete kräftige, kernige Ausdrucksweise.

Wilh. von Diez. Jagdhund (Studie)

Anfang der siebziger Jahre wandelt sich sein zeichnerischer Stil allmählich um; er wird weicher, geschmeidiger und malerischer. Diez malt gewissermassen mit dem Bleistift. Aus dieser Zeit gibt es ein Skizzenbuch, das Aktzeichnungen enthält, deren sich Rubens nicht zu schämen hätte. Kraftstrotzendes, vollsäftiges Leben gibt sich in den dargestellten Gestalten kund. Das Malerauge erfreut sich an der Fülle und Plastik der Formen. Dass Diez auch diese Anlage seines Talentes ganz konsequent aus sich heraus entwickelte, ersieht man aus Vergleichungen mit früheren Skizzenbüchern, wo er noch nach dem Gipsmodell studierte.

In der gleichzeitigen Plastik treten ganz ähnliche Bestrebungen auf. Wagmüller und Gedon, intime Freunde von Diez, streben nach malerischen Wirkungen in der Plastik, während Diez nach dem Plastischen im Malerischen trachtet; er modelliert mit Tonwerten Licht und Schatten.

Das Wesentliche an der Diezschen Zeichenkunst ist die eigene Künstlerfreude am Können. Sie leuchtet aus jedem Strich heraus. Wenn Diez zeichnet, spielt er. Wie graziös und elegant die Strichführung, welcher Elan und Rhythmus in den Linien! Die zeichnerische Energie der Darstellung ist ungewöhnlich. Man kennt Zeichnungen von Diez sogleich am Strich. Sicher, bestimmt, markig und kraftvoll sind die Linien auf das Papier hingeschrieben. Es gelingt ihm oft im unmittelbaren Eindruck das vibrierende,

Wilh. von Diez. An der Tränke

zuckende Leben, wie z. B. in den Funktionen einer Hand, festzuhalten. Charakteristisch dafür ist eine Studie mit dargestellten Händen, die nach etwas greifen oder etwas festhalten. Wie lebendig veranschaulicht die Zeichnung diese Tätigkeit! Man glaubt zu sehen, wie die Finger sich strecken und biegen, wie sich dann die Hand wieder öffnet und dehnt.

Ebenso lebendig im Ausdruck sind die Gesichter. Der Blick unterscheidet ganz deutlich die weichen und knöchernen Teile des Gesichtes, man fühlt, wie sich die Haut über die Knochen spannt, auf der Stirne und um den Mund in Falten legt und wie die Haare sich weich an den Schädel anschmiegen. In Studienzeichnungen zu Kinderköpfchen hat er dieses Malerische der Erscheinung überaus reizvoll zum Ausdruck gebracht.

Auf sein Verhältnis zur Natur ist schon hingewiesen worden. Es äussert sich im allgemeinen in seiner Vorliebe für das ländliche Leben und die Landschaft und es zeigt sich im besonderen in seinen Studienzeichnungen nach der Natur. Er sieht die Natur nicht bloss oberflächlich an, sondern er schaut in ihre Werkstätte; er ahnt ihre geheimen Triebkräfte, erkennt in der Funktion der Glieder, Muskeln, im Ausdruck des Gesichtes das organische Leben der Natur; er fühlt und empfindet dieses Leben in allen, auch den unscheinbarsten Dingen.

Wilh. von Diez
Alte Frau (Handzeichnung)

Wilh. von Diez. Handzeichnung

Bei dem Zeichner Diez muss man unwillkürlich an die Goethesche Malerregel denken:

> „Geb' Gott Dir Lieb zu Deinem Pantoffel,
> Ehr' jede krüpplige Kartoffel,
> Erkenne jedes Dings Gestalt,
> Sein Leid und Freud, Ruh und Gewalt,
> Und fühle, wie die ganze Welt
> Der grosse Himmel zusammenhält.
> Dann Du ein grosser Zeichner, Kolorist,
> Haltung und Ausdrucks Meister bist."

Als Zeichner ist Diez eine universelle Natur; seine Augen umfassten und ergriffen alles, was sich

Wilh. von Diez. Stier (Handzeichnung)

ihm vorstellte. Wie er sich von jedem Dinge genaue Rechenschaft gibt, tun seine Skizzenbücher überzeugend kund.

Auf der Grundlage dieses mit immensem Fleiss betriebenen zeichnerischen Studiums konnte sich auch seine malerische Tätigkeit aufbauen. Zum Malen befähigte ihn nicht nur sein zeichnerisches Können; er besass dazu auch ein ganz hervorragendes Organ, ein phänomenales Auge. Seine Augen müssen von einer ausserordentlichen Feinheit der Empfindung gewesen sein. Er sah die koloristischen Werte und fühlte sozusagen das Stoffliche der Farbe.

Er war Meister darin, diese stoffliche Wirkung der Oberfläche der Dinge in seiner Malerei aufs feinste und deutlichste zur Darstellung zu bringen. Man darf nur seine Bilder darauf ansehen, wie er z. B. seidene Stoffe, Eisenteile, Haare etc. behandelte. Für die Abstufung der Valeurs hatte er eine ganz besonders feine Empfindung des Auges und diese Fähigkeit erhielt sich bis zuletzt. Er hat in der allerletzten Zeit einmal einen Hasen von bewunderungswürdiger Feinheit in der malerischen Behandlung und Durchbildung des Pelzes gemalt.

Diez hatte zum Malen kein bestimmtes Rezept und doch ist durch viele hinterlassene Bilder, die verschiedene Stadien der Anlage und Ausführung zeigen, erwiesen, dass er in ganz konsequenter Weise seine malerischen Absichten verwirklichte. Er begann damit, dass er das Bild auf eine mit Kreide grundierte Holztafel oder Leinwand entwarf. Aus dem Gewirr vieler Linien, einem Chaos von Strichen, Punkten und Farbflecken entwickelte er langsam und allmählich das Bild, das immer deutlicher und klarer wurde, je mehr es sich auch in seiner Vorstellung abklärte und befestigte.

Dunkle Massen werden durch hellere Flächen geteilt, auseinandergehalten und begrenzt; Details werden bestimmt charakterisiert und nun treten einzelne Teile, eine Figur, ein Pferdekopf etc. plastisch hervor. Hatte er einmal gewisse farbige Punkte fixiert, verteilte er rasch die entsprechenden Farbflecken über das ganze Bild hin. Wenn man das alles in seinem Werden sah und verfolgte, dünkte einem solches Malen wie Musizieren. Es beruht auch wie dieses auf der feinsten Übereinstimmung aller Töne zu einander bis zur vollständigen Harmonie.

So energisch und entschieden der Beginn der Arbeit erfolgte, so besonnen und überlegt war oft die Ausführung. Merkte Diez bei der Ausführung, dass die Rechnung nicht stimmte, so

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Marketenderin

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Entwischt

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

griff er zur Spachtel und vernichtete oft schon beinahe vollendete Bilder.

Durch seine rationelle Art des Malens behielt die Farbe ihre volle Leuchtkraft und ihren ungebrochenen Schmelz. Die Schatten sind immer tieftonig, jedoch nicht schwarz, sondern durchleuchtet. Er liebte die tiefen, satten Farben, warme und volle Töne.

Wie prachtvoll hat er Pferde gemalt, besonders solche mit mächtigen Gliedern, glänzender Haut, rassigen Köpfen, wallender dunkler Mähne und feurig blickenden Augen.

Bei diesen Darstellungen können wir den Strich und Druck seines Pinsels, die modellierende Kraft seiner Farbe und seiner Zeichnung

Wilh. von Diez. Ziegenköpfe (Studie)

vollauf bewundern. Die Farbe erhält dabei oft einen Schimmer und Schmelz wie Email. In schönen Goldrahmen gefasst, erscheint ein Diezsches Bild wie ein kostbares Schmuckstück.

Besonders in kleineren Bildern entfaltet er eine geradezu sprühende Lebendigkeit des malerischen Ausdrucks. Da ist kein Eckchen und kein Fleckchen, wo die Farbe etwa nur Ausfüllsel wäre, sondern alles ist an seinem Platze, erfüllt seinen eigenen Zweck, muss dazu helfen, die malerische Absicht des Künstlers zu unterstützen, zu fördern und zu verwirk-

Wilh. von Diez. Pferdekopf (Studie)

lichen. Und dabei ist doch in dieser Malerei nirgends eine Spur von Pedanterie, sondern alles im höchsten Grade frisch und lebendig. Diez ist nie Kleinmaler im Sinne eines trockenen Tüftlers und Pinselvirtuosen gewesen. Von den minutiös und gefällig ausgeführten Bildchen der Kleinmaler, die der „Kenner" behaglich schmunzelnd mit der Lupe betrachtet, pflegte er zu sagen, sie verdanken ihr Dasein mehr dem Sitzfleisch als dem Kopf und der Hand des Künstlers. Nach diesem ersessenen, billigen Ruhm der Kleinmaler hat Diez nie gestrebt, obwohl es gerade ihm sehr leicht gewesen wäre, ihn zu erreichen.

Wilh. von Diez. Blätterstudie

Von seinen farben- und tonschönen Bildern aus der Zeit der 70er und 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts seien vor allem erwähnt: „Exzellenz auf Reisen", „Rast", „Beraubung einer alten Botenfrau"; dann Bilder mit Motiven aus dem Bauernkrieg, ferner die grösseren Galeriestücke „Das Picknick", „Überfall", „Heilige Nacht", „Rast der Marodeure", „Kirchweih", „Lustiges Reiten", „Reisegesellschaft im 17. Jahrhundert", „Aus der guten alten Zeit", „Pferdemarkt", „Reiter an der Schenke", „Bei der Marketenderin", „Einzug in den Burghof" und noch viele andere mehr, von denen leider nur recht wenige unserer Staatssammlung einverleibt sind. Die meisten gingen frisch weg von der Staffelei nach England und Amerika.

Wilh. von Diez. Wegstudie

Unser Bildnis des Künstlers Diez wäre unvollständig und mangelhaft, würde dabei nicht auch einer Seite seiner künstlerischen Tätigkeit gedacht, durch die er in ungewöhnlichem Masse auf andere eingewirkt hat, wir meinen seine Tätigkeit als Lehrer an der Münchener Akademie, der er über 35 Jahre bis zu seinem Tode angehörte.

Die persönlichen Erinnerungen einiger Diezschüler, die nach

seinem Tode im Feuilleton der „Allgemeinen Zeitung“ erschienen, illustrieren diese Zeit vortrefflich. Mayr-Graz, einer der ältesten Diezschüler, schreibt da:

„Im Jahre 1870 ging an der Kunstschule Nürnberg das Gerücht, in München sei eine neue Malschule unter der Leitung von Wilhelm Diez errichtet worden, die ganz hervorragend sei.

Diez hatte ja schon seine herrlichen Illustrationen zum Dreissigjährigen Krieg von Schiller, ferner solche für die „Fliegenden Blätter“ gemacht, die grossartig einschlugen. Herbst 1870 ging Löfftz von Nürnberg nach München, Frühjahr 1871 folgten ich und noch mehrere andere nach. Es hiess, die Schule sei so voll, dass niemand genommen würde, allein trotzdem klopfte ich bei Diez an.“

Wilh. von Diez. Handstudien

„Die Schule befand sich in einem Verschlag des Glaspalastes und unser Lehrer waltete darin mit grosser Strenge. Um 7 Uhr wurde angefangen zu arbeiten. Seine Korrekturen, die häufig um diese Zeit begannen, zeichneten sich durch unumwundene Rücksichtslosigkeit aus; und es gab Wochen, wo jeden Tag einer aus der Schule flog. Und doch war etwas an ihm, dass wir für ihn durchs Feuer gegangen wären.

Einmal sagte er bei einer Korrektur: „Ja, schamens Ihnen denn net, so einen Dreck zu machen, das ist ja talentlos, das wird wohl net weitergehen. — Runter damit.“

Wenn er sich dann ausgeschimpft hatte, zog er sein Zigarrenetui heraus und sagte: „Geh', zünd'n Sie sich eine an.“

Von seinem Verkehr mit Schülern weiss auch Stockmann sehr hübsch zu erzählen. „Diez begann beim Nächststehenden seine Korrektur. Zuerst warf er einen Blick auf die Arbeit, dann aufs Modell; oft sah er auch über die Augengläser hinweg, eine Bewegung, die besonders charakteristisch für ihn war, zog dann rasch ein paarmal die Luft durch die Nase aufwärts und sagte dann offen und ehrlich seine Meinung über die Arbeit. Manchmal zeichnete er direkt mit

Wilh. von Diez. Klatschbasen

dem Zündholz oder dem Virginiastroh in die Arbeit hinein; hineingemalt hat Diez fast nie.“ (Allgemeine Zeitung)

Löfftz, Mayr-Graz, Ernst Zimmermann, Holmberg, waren unter den ersten, die bei Diez malen lernten. Es waren natürlich noch viele andere da und viele konnten Raummangels halber keine Aufnahme finden. Das provisorische Atelier im Glaspalast hatte grosse Nachteile; im Sommer heiss, im Winter feucht und kalt, ein Ort, an dem man sich den schönsten Typhus holen konnte.

1871 wurde Diez Professor an der Akademie. Die Schule siedelte aus dem Glaspalast in die alte Akademie an der Neuhauserstrasse über. In dieses Jahr fällt auch die erste Ausstellung der Diezschule, die ungemeines Aufsehen erregte und den Grund für den ausgezeichneten Ruf der Schule in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts legte. „Der alte Direktor Kaulbach kaufte sogar Studienköpfe für sich!“ Es war ein grosser Erfolg für Diez; seine Anschauung galt als die massgebende und seine Malschule als die erste in München. Natürlich war der Zugang in den nächsten Jahren noch stärker Ausser den schon Erwähnten kamen noch hinzu Weiser, Weigand, Julius Adam, Erdtelt, Räuber, Spring, Laeverenz, Friedbichler, Trübner, Kuehl u. a. m.

Weiser kam etwa ums Jahr 1872 zu Diez. Damals war die Schule schon im alten Akademiegebäude in dem Seitenbau gegenüber dem Pschorrbräu untergebracht. Weiser erzählt, es waren ganz ungenügende Lokale, eng, nieder, düster, mehr Stall als Atelier. Aber gearbeitet wurde darum nicht weniger eifrig. Es entstanden die schönsten Studienköpfe, Akte u. dgl. Dazwischen stärkte man sich durch einen kräftigen Trunk beim Augustiner. Nach wenigen Monaten bekamen Weiser und Weigand, die mittlerweile zu Komponierschülern avanciert waren, eigene Ateliers in der Gabelsbergerstrasse. So schlimm stand es mit den Platzverhältnissen, dass die Kgl. Akademie-Verwaltung Privatateliers mieten musste, um die Künstler unterzubringen.

Weiser erzählt, ich malte in einem solchen Atelier mein erstes Bild; es sollte die Verurteilung eines jungen Weibes darstellen. Diez, als er die Komposition sah, war damit einverstanden, nur die Pointe passte ihm nicht. „Wissen S' was, sans net so hartherzig, machen S' a' Freisprechung draus“, meinte er gutmütig. Ich gab nach und so entstand mein erstes grösseres Bild, das Diez „Freisprechung“ getauft hatte.

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Rast

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Schlechtes Wetter

Die Diezschule erfreute sich besonders in den 70er Jahren eines grossen Ansehens. Von überall her strömten Schüler zusammen. Sogar Mexikaner und Amerikaner waren da, von denen sich bald einer, Duveneck, als eines der glänzendsten Talente der Schule auszeichnete. Diez wurde förmlich überlaufen, dazu kamen noch briefliche Anfragen um Aufnahme, von denen besonders eine um ihres Inhaltes wie um der Persönlichkeit ihres Schreibers willen interessant erscheint. Sie rührt von dem später so berühmt gewordenen Karl Stauffer-Bern her, der nach bewegter Jugendzeit, er war auch eine Zeitlang in München Zimmermaler und Anstreicher gewesen, an die Akademie gekommen war. Er besuchte dort zunächst die Zeichenklasse bei Raab und wollte nunmehr in die Malschule von Diez übertreten.

Wilh. von Diez. Strauchritter

Er schrieb an Diez von seinem Sommeraufenthalt, dem Wohnsitz seines Vaters, Pfarrhaus Neueneck bei Bern, aus. Der Brief ist datiert vom 15. September 1877 und enthält folgende bezeichnende Stelle . . . . . „Niemals, glaube ich, hat der Schüler mehr nötig genau kontrolliert zu werden, als wenn er zu malen anfängt, damit eine gehörige Basis gelegt werde, um der späteren Entwicklung des Kolorits den weitesten Spielraum zu gewähren. Aus Ihrer Schule sind viele der besten Koloristen schon hervorgegangen, und ich wüsste sehr wohl das Glück zu schätzen, das mir zuteil würde, wenn ich unter Ihrer Leitung meine Studien fortsetzen könnte.“

Stauffer-Bern kam dann im Herbst 1877 in die Diezschule und verblieb dort mehrere Jahre. Damals waren auch Wilhelm Dürr, Becker-Gundahl, Hölzl, Ludwig Herterich, Huber, Squindo, später bekannt und berühmt gewordene Künstler, in der Schule.

Eine dritte Gruppe weist Namen wie Herter, Gebhart, Tafel, Dasio, Gabelsberger, Stockmann, Weinholdt, Hengeler, Slevogt, und eine vierte Boehle, Anetsberger, Damberger, Faber du Faur, Raders, Hetze auf.

Wie Stockmann in die Diezschule kam, erzählt er in der „Allgemeinen Zeitung“ mit folgenden Worten: „Ich kann mich noch ganz hineinversetzen in den bangen, erwartungsvollen Moment, als ich zum erstenmal an die Ateliertüre des hochgeschätzten Meisters klopfte. Ich muss offen gestehen, ich hatte damals Höllenangst und recht wenig Zuversicht. Zuerst vernahm ich vom Hauptatelier aus

seine Schritte, die dann durch den Vorraum langsam auf die Türe zukamen. Bei jedem Schritt rückte die Entscheidung näher. Hörbar klopfte mein Herz. Diez öffnete und nun stand ich dem gegenüber, den ich als Mensch und Künstler so hochschätzte. — Es verschlug mir fast die Stimme, als ich ihm erklärte, in seine Schule eintreten zu wollen. Der gute, alte Diez mit seinen lustigen Augen sah mir das gleich an, hatte ich doch grossmächtige Papierrollen unter dem Arm. Er sah meine Arbeiten, die ich aus der Zeichenschule der Akademie mitbrachte, an und sagte dann: „Ja, das ist ja alles recht — aber wissen S', i hab' halt so wenig Platz in der Schul'." Er merkte mir, glaube ich, die Angst wegen des Misserfolges an den Augen an und frug mich noch, ob ich denn kein Skizzenbuch da hätte. Das hatte ich natürlich in der Tasche, und noch dazu eines mit Figurenstudien aus dem Hofgarten, den Bierkellern und der Auer Dult. Diez schaute es lange und sehr aufmerksam durch. „Sie hab'n da schon 's Rechte. Also fangen S' halt bei mir an."

Ich hätte dem Meister Diez um den Hals fallen können vor Freude. Nun war mein sehnlichster Wunsch erfüllt: ich war Diez-Schüler."

In der Malschule wusste er schon durch die Art, wie er das Naturmodell zum Malen aufstellte, starke Anregungen zu vermitteln. Ein alter Schüler erzählt: Wir hatten zuerst einen Buben als Modell aufgestellt, ein Objekt, dem wir Anfänger mit dem besten Willen nichts abgewinnen konnten. Diez liess uns eine Zeitlang gewähren. Dann, als die Arbeit nicht mehr weiterschreiten wollte, griff er ein und sagte, das nächstemal wolle e r ein Modell mitbringen und es aufstellen. Er kam dann mit einer alten Frau, die der berühmten Hille Bobbe von Frans Hals oder der bekannten Eierfrau auf dem Riberaschen Bilde in der Münchener Pinakothek in nichts nachstand; sie war von geradezu grotesker Hässlichkeit.

Wilh. von Diez. An der Sempt

Wilh. von Diez. Napoleon am Wachtfeuer

Aber was wusste Diez daraus zu machen! In einem Winkel des Ateliers fand sich ein alter verstaubter Korb vor. Wie Diez diesen Korb sah, holte er ihn hervor, stellte ihn vor die gebückt und nach vorn übergeneigt sitzende Alte hin und legte ihre beiden Hände darauf. Es war ein prächtiger malerischer Eindruck; ein Höckerweib, wie nur je eines auf dem Gemüsemarkt zu Haarlem oder Amsterdam oder München gesessen hatte. Wir gingen begeistert an die Arbeit. Das Resultat war auch überraschend. Der Erzähler bekannte, dass er eine bessere Naturstudie nie wieder gemalt habe.

Diez wusste auch die Modelle in ein feines malerisches Licht zu rücken. Es war ihm vor allem darum zu tun, bei der Beleuchtung harte und scharfe Kontraste zu vermeiden, vielmehr alles in einem Lichte zu zeigen, das wie ein einheitlicher Ton über der ganzen Erscheinung ausgegossen lag. Das Auge sollte sich daran gewöhnen, die Valeurs wahrzunehmen. Darum wies er auch gerne auf die alten Meister hin, deren Auge ihm so eminent gebildet und geschult erschien.

Der Schüler sollte vor allem sehen und empfinden; sein Auge sollte gebildet und kultiviert werden. Aus dieser Einsicht heraus hat er es unterlassen, mit eigener Hand in fremde Arbeiten hineinzumalen, bloss andeuten, hinweisen wollte er.

Die Ausstellung der Diezschule in der Galerie Heinemann gab überraschende Aufschlüsse. Die wundervoll gemalten Studienköpfe von Mayr-Graz, Erdtelt, Herter, Duveneck, Weiser u. a. stehen den im Leiblkreise entstandenen Arbeiten nicht nach. Von ganz vorzüglicher Art waren

auch Studien von Löfftz, die in einem feinen grauen Ton gehalten sind. Dieser graue Ton, der in den besten Arbeiten der Diezschule immer wieder auftritt, verrät eine Feinheit des malerischen Sehens, wie sie sonst bei Malereien aus dieser Zeit nur selten zu finden ist. Alle diese Arbeiten hielten sich auf gleicher Höhe mit gleichzeitigen französischen Werken. Man könnte mit Recht von einer Münchener Sezession der 70er Jahre sprechen. Die Diezschule wird auch in der Geschichte der Münchener Kunst des 19. Jahrhunderts einmal einen bemerkenswerten Platz einnehmen.

Mehr noch vielleicht wie als Lehrer hat Diez es als Mensch verstanden, seine Schüler zu fesseln. Mit den Tüchtigen unter seinen Komponierschülern stand er auf dem freundschaftlichsten Fusse.

Mayr-Graz schreibt: „Sein liebenswürdiges, herzensgutes Wesen charakterisiert sich am besten, wenn ich meinen Austritt aus der Schule schildere: Mein Kollege ging aus der Schule, sich selbständig zu machen, und ich fand, da das Atelier für zwei berechnet war, dass es besser wäre, wenn ich auch gehen würde. Diez war erstaunt und sprach mir zu, zu bleiben, allein mein Entschluss war gefasst und eines schönen Tages ging ich zu ihm, ihm zu danken und mich zu verabschieden. Er kramte lange hinter der spanischen Wand herum und kam mit einer reizenden Skizze zum Vorschein, die er mir gab mit den Worten: „Da habens eine Erinnerung an mich; kommens heut' abend nicht nunter in die Wurstküche?“ Natürlich kam ich und wie er seine erste Mass bekam, stiess er damit an meinen Krug und sagte: „Jetzt, weisst, jetzt mach'n wir Du.“ — Das war der echte Diez voll Herzlichkeit und Güte.“

Wilh. von Diez. Vor der Klosterpforte (Skizze)

Stockmann weiss in der „Allgemeinen Zeitung“ zu erzählen: „Wie oft sind wir mit ihm nach den alten schönen Bierkellern Münchens gewandelt: Kochelbräu, Stubenvoll, Eberl, Sternecker, Augustinerkeller, überallhin, wo es eben ein gutes Bier gab. Diese Plauderstunden waren ein grosser Genuss, denn wie konnte dieser Mann erzählen! Seine starke Phantasie leuchtete überall durch und wie lustig konnte er sein — lachen konnte er — lachen, so recht aus Herzenslust.“

Es gab eine Zeit, da erzählte er bei Zusammenkünften mit seinen Schülern am liebsten von den Dingen, die seine malerische Phantasie gerade beschäftigten, vom Mittel-

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Rast auf der Landstrasse

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Einkehr

alter, von Reitern und Rittern und vom Kriegswesen. Er wusste alles so anschaulich zu erzählen, dass den Zuhörern bei diesen Geschichten und dem fleissigen Pokulieren, das sie begleitete, die Köpfe warm wurden. In solchen Stunden wurde auch der Plan der Erstürmung einer Burg gefasst, und er kam auch wirklich zur Ausführung. Das Objekt, das dazu ausersehen wurde, war die Burg Schwaneck im Isartal.

Eines schönen Tages zog ein Zug von geharnischten Rittern samt Reisigen und Knechten,

Wilh. von Diez. Vor dem Bauernhof (Skizze)

Marketenderinnen, Bagage-, Munitionswagen, Kanonen etc. hinaus vor die Stadt in die grünen Isarauen. Es schien, als wäre alles das lebendig geworden, was je auf einem Diezschen Bilde zu sehen war. Man hätte das ganze farbenprächtige Bild samt der umgebenden Natur nur in einen Goldrahmen fassen dürfen. Das Bild, wie alles, was sich in dem Zuge mitbewegte, war „ganz echt" empfunden. Die Schwärmerei für das so malerisch anmutende und interessante Mittelalter erreichte mit solchen Festen ihren Höhepunkt.

Diez hatte, so sehr ihm dieses lebendige Leben und Treiben gefiel, doch einen viel zu gesunden Sinn, um ganz darin aufzugehen. Er konnte sich über romantische Ausschreitungen

Wilh. von Diez. Landschaft mit Eiche (Studie)

Wilh. von Diez. Waldinneres (Studie)

sogar sehr lustig machen. So erzählte er einmal: Der B. trieb es gar zu toll. Wir gingen einmal zusammen spazieren und sahen von ferne einen Eisenbahnzug auf uns zukommen. Als die Maschine gut sichtbar war, sagte der B.: Wie scheusslich das ist. Was liesse sich daraus für ein phantastisches Vieh machen, z. B. ein Drachen, wie ihn Dürer und andere Renaissancekünstler so oft gezeichnet hatten.

Nun konnte aber Diez doch nicht an sich halten und er replizierte nach seiner Weise kurz und lakonisch: „B. du bist ein Chines'“.

Als Maler lebte er ganz in der Vergangenheit. Diez konnte sich nicht leicht entschliessen, sein Auge der Gegenwart zuzuwenden. Bilder aus dem modernen Leben gehören zu den Seltenheiten. Er unterscheidet sich in diesem Punkte von Menzel, der sich mit einer entschiedenen Wendung von der Historie des 18. Jahrhunderts hinweg der Schilderung des modernen Lebens zuwandte. Das zeichnerische Genie Menzels, der journalistische Zug in ihm drängte dahin.

Diez ist eben im künstlerischen Sinne des Wortes sinnlicherer Natur. Er empfand das farbige Leben der Erscheinungen mit einer geradezu panischen Ausdrucksstärke. Er schöpft mit seiner Anschauung aus dem Chaos des farbigen Weltbildes; seine malerischen Eingebungen entstehen aus einer starken Sehnsucht nach einer in farbiger Pracht und Fülle prangenden Welt. Diez fühlt und empfindet absolut malerisch und reagiert immer nur auf Farben. Und

dieses unstillbare Bedürfnis, dieser Durst nach Farbe und Schönheit trieb ihn in die Arme der Romantik, trotz seines so stark ausgeprägten Wirklichkeitssinnes. Aber seine Art Romantik ist gründlich verschieden von jener der Düsseldorfer Schule; sie ersteht aus innerer Gesundheit und aus einer starken männlichen Phantasie.

Der besondere Reiz Diezscher Schöpfungen liegt nicht zuletzt in dem Kontrast zwischen dem Romantisch-Poesievollen und dem Malerisch-Realistischen. Und gerade darum legitimiert sich seine Kunst als echtes Kind unserer Zeit und unserer modernen Kultur.

Diez war, was so selten ist in unserer Zeit, eine in sich abgerundete und ausgereifte Künstlernatur; er hatte die seiner eigentümlichen Begabung gemässe Ausdrucksweise gefunden und brauchte nur aus sich heraus zu schaffen, was in ihm war. Ganz natürlich, dass er sich für das Problematische und Experimentelle der modernen Bestrebungen zwar interessierte, aber sich doch nach der ihm eigenen Richtung hin weiter entwickelte. Bei seiner Kenntnis und seinem eindringlichen Studium der Holländer musste er vieles, was sich dem weniger Kundigen als Neuheit aufdrängte, als etwas schon Dagewesenes erkennen: gewisse Probleme des Impressionismus, der malerischen Tonwirkung etc. Nie aber hat er unterbrochen und aufgegeben seine Beziehungen zur Natur, die ihm bis zuletzt Anregung und Belehrung boten. Immer jung schien auch seine Phantasie zu bleiben, ein unversiegbarer Quell, aus dem er immer wieder schöpfte. Dazu hat auch noch anderes beigetragen. Die Jugend, die ihn so hoch verehrte, die Liebe zur Kunst, die beglückende Arbeit, die Einsamkeit und nicht zuletzt sein zur Kontemplation geneigtes Gemüt, die stille Heiterkeit seines Wesens und sein köstlicher Humor, der ihn über alle Abgründe und Widerwärtigkeiten des Lebens hinwegtrug.

Etwas von dem Wehen dieses Geistes konnte man schon in seinen Reden wahrnehmen. Sein Humor war von köstlicher Würze und herzerfreuender Wirkung. Man kann dieses Geistige in Diezschen Bildern auch nicht analysieren. Diese letzte und kostbarste Ingredienz, dieses Salz und diese Würze seiner Kunst ist mit ihm leider dahin; er konnte es weder lehren noch mitteilen, es lässt sich nicht auf Flaschen ziehen und nicht in Maltuben verzapfen und wie Malbutter verkaufen. Es wurzelt im letzten Grunde im Wesen und in der Persönlichkeit des Künstlers.

Eine Persönlichkeit kann man Wilhelm von Diez wohl nennen. Er war ein ganzer Mensch mit

Wilh. von Diez. Alter Schimmel (Studie)

weichgestimmtem Gemüt und doch mit allen Härten und Kanten eines in seinen Richtungslinien und in seiner ganzen Entwicklung konsequenten Charakters. Von der Unrast und dem Getriebe der grossen Welt hielt er sich fern. So viel ihm auch Ehre, Ruhm und Auszeichnungen wurden, er liess sich dadurch nicht betören und nicht blenden; seine einfache Meinung von seinem eigenen Schaffen war auch auf der Höhe seines Ruhmes: „Gegen die grossen Alten sind wir doch nur Dilettanten". Sein Heimgang glich dem Absterben der Natur im Herbst, dem natürlichen Abschluss eines farbenreichen, frohbewegten Lebens, das sich eines hoffnungsvollen Frühlings und eines an Wachstum so reichen Sommers erfreut hat.

Wilh. von Diez. Alte Frau

Manet und Monet

VON

RUDOLF ADELBERT MEYER (PARIS)

MEISTER ADOLF HOELZEL
IN HERZLICHER VEREHRUNG
ZUGEEIGNET

Ein klarer sonniger Herbsttag strahlt über Paris und weckt die vom Alter geschwärzten Bilder des Louvre zu neuer Jugend auf. Warm flutet die Helligkeit durch die grossen Oberlichtscheiben des Saales der französischen Schule des neunzehnten Jahrhunderts und unsere Augen schweifen die Wände entlang, an denen sich ein Meisterwerk an das andere reiht. Wie grosse bunte Teppiche rollen die grossen Delacroix ihre Farbenakkorde auf, deren Massen durch streng abgewogene Verteilung von Volumen und Linienrhythmus gegliedert sind. Eine rauschende Symphonie klingt aus den „Frauen von Algier", aus dem „Gemetzel von Schios", aus den „Kreuzfahrern". Die Courbets daneben scheinen trotz ihrer ungeheuren Wucht ein wenig leblos, an den Schemen Coutures und Gros' gleitet der Blick gleichgültig vorüber, auch die strenglinigen, klassischen Ingres, die „Liegende Odaliske", die „Apotheose Homers" und die eisenfesten Porträts des Meisters von Montauban scheinen sich heute in diesem Saale nicht ganz heimisch zu fühlen — doch da, in der dritten Ecke des Saales hängt ein neuer Ankömmling, der den vollen reichen Klang der Delacroix wieder aufnimmt: ungefähr dasselbe Motiv wie die „Liegende Odaliske" von Ingres, die aber in ihrer Kühle halb neidisch auf diesen blühenden Körper, auf die ihn liebkosende warme Atmosphäre blickt: — wir stehen vor der „Olympia" von Manet. Monumental ragt die in das Viereck des Rahmens eingebaute Silhouette des liegenden nackten Mädchens empor, hell hebt sich das von den schwellenden Kopfkissen und von Olympias Haupt gebildete Dreieck ab, dessen Schrägen von dem Blumenbukett und dem leuchtenden Gewand der schwarzen Dienerin wieder aufgenommen werden, dazu die starke horizontale Lichtmasse des Bettes: das alles schliesst sich zu einer flimmernden Silhouette zusammen, die durch ihre strenge Form dem Bilde architektonischen Stil gibt. Doch sobald wir das Auge auf die Einzelheiten einstellen, beginnt sich diese helle Fläche zu beleben: sie gliedert sich in den Raum ein, eine feine silbrige Luft nüanciert die Licht- und Schattenpartien des kaltweissen Lakens, des warmgelben Shawls, der zarten Haut und des

rosafarbenen Gewandes der Negerin, diese selbe Atmosphäre versinkt und erstirbt geheimnisvoll im Hintergrunde, aus dem ein schwerfaltiger Vorhang auftaucht. Diese Raumillusion wird durch ein schwach aufdämmerndes Fensterchen noch erhöht. So regiert in diesem Meisterwerke ein weise kombinierender Verstand, der sich seines Könnens und seiner künstlerischen Mittel vollkommen bewusst ist, ein Verstand, der mit dem von den alten Meistern überkommenen Schatz von Erfahrungen zu wuchern versteht, indem er von Eigenem hinzugibt. Manet behauptet im Louvre seinen Platz als Klassiker unter den Klassikern.[1]

Wie erklärt es sich, dass ein Künstler, der so tief von den Traditionen alter Kunst durchdrungen war, zu seinen Lebzeiten um die Anerkennung seiner Zeitgenossen den schwersten Kampf kämpfen musste, den je ein Künstler zu kämpfen hatte? — Manet hatte das Unglück, sich zweimal in Gegensatz zu dem herrschenden Kunstgeschmack zu setzen, indem er nicht nach dem herrschenden, pseudoklassischen Rezept arbeitete, sondern die Alten auf eigene Weise interpretierte.

Das Schicksal, dieser feinste aller Ironiker, liess Manet, der durch diese Interpretation seinen Zeitgenossen als Anarchist erschien, aus einer dem Kult der anerkannten Formel geweihten Familie hervorgehen. Er wurde am 23. Januar 1832 zu Paris im Schoss einer erzbürgerlichen, wohlhabenden Familie geboren, in der man seit Menschengedenken die korrekten Berufe eines Verwaltungsbeamten oder Richters ausgefüllt hatte; auch Manet hat als Mensch diese bürgerliche Sphäre nie verlassen, in seinem Äusseren war er sein Leben lang der korrekte Gentleman und am wohlsten fühlte er sich in dem Leben der Pariser Salons, der, heute bürgerlich geworden, noch immer die kulturelle Überlieferung des achtzehnten Jahrhunderts fortführt. Das Streben, als Künstler über die verlockende Formel hinweg zu Eigenem durchzudringen, sollte Manet schwer genug gemacht werden. Schon das erste bestimmte Verlangen nach Pinsel und Palette beschwor einen Sturm in der Familie hervor, und als der ungeratene

Edouard Manet. Bildnis eines Knaben. Um 1856
(Sammlung des Sängers Faure von der Grossen Oper in Paris)

[1]) Über Manets Verehrung für Delacroix vgl. Antonin Proust. S. 129 ff. Ebenda wird die Stellung Manets zu Ingres charakterisiert.

Sohn erklärte, er wolle lieber zur See gehen, als sich in einen nicht künstlerischen Beruf einpferchen lassen, da liess man ihn ohne Widerstand als Schiffsjungen auf der „Guadeloupe" nach Rio de Janeiro segeln.[2] Erst als des Heimgekehrten Drang zur Malerei immer noch gleich stark war, entschloss sich die Familie schweren Herzens zur Nachgiebigkeit. Manet durfte in das Atelier des berühmtesten und korrektesten Akademikers eintreten: 1850[3] wird er Schüler Thomas Coutures. Dieser hatte vor kurzem mit seinen „Römern der Verfallzeit" (Salon 1847, jetzt im Louvre) einen durchschlagenden Erfolg gehabt und war mit seiner pseudoraphaelischen, eklektischen Kunst, die so recht dem politischen juste-milieu Louis Philippes entsprach, das leuchtende Ideal für alle, denen die Linienkunst Ingres zu herb und Delacroix' Kolorismus zu ausschweifend war.

Es konnte nicht ausbleiben, dass Manets unabhängiger, forschender Geist mit diesem Schöpfer glatter Harmonien bald in Widerspruch geraten musste, und so ist denn Manets Lehrzeit bei Couture eine unausgesetzte Kette von Reibereien und Streitigkeiten mit dem Lehrer gewesen, die endlich zu einem vollständigen Bruch führten.[4] Bald entfloh Manet aus dem bleiernen Nordlicht des Ateliers in die Sonne der Welt und des Lebens. Reisen führten ihn nach Holland, Deutschland und Italien, und hier, wie im Louvre, tritt er in lebendige Berührung mit den Malern der Vergangenheit, die seine wahren Lehrer werden sollten. Schon in dieser Epoche ist Manets künstlerischer Charakter in seinen Grundzügen fertig: sein Ideal sind die Meister, die eine starke kontrastreiche Realität zu künstlerischer Einheit zu gestalten wissen. Hals, Rembrandt, Tintoretto, Tizian, Velazquez studiert er eingehend, er kopiert im Louvre die „Madonna mit dem Kaninchen" von Tizian, ein Porträt von Tintoretto und die „Kleinen Reiter" von Velazquez. Diese letzteren stammen aus dem Jahre 1859. In ihnen klingt zum ersten Male die spanische Note an, unter deren tiefgehendem Einfluss Manet bis zum Jahre 1870 bleiben sollte.

Edouard Manet.
Bildnis des Antonin Proust in jungen Jahren. 1856
(Sammlung Faure)

[2]) In diese Zeit fallen die malerischen Debüts Manets, der mittelst Farbe und Pinsel einer vom Seewasser beschädigten Ladung Edamer Käse die frühere Farbenpracht wiederzugeben wusste. (Proust S. 132, Bazire S. 4.)

[3]) Die Daten werden verschieden angegeben, nach Duret (Manet p. 12) und Antonin Proust (p. 126) ist es 1850, nach Bazire, der wohl irrt, 1851.

[4]) Vgl. Proust p. 126 ff. Dort die belustigende Schilderung der Kämpfe Manets mit dem Modell, dem die michelangelesken Posen nicht abzugewöhnen waren, eine amüsante Parallele zu Monets Kämpfen mit Gleyre (s. weiter unten). Auch das Verdammungsurteil Coutures, dass Manet es höchstens dazu bringen werde, der „Daumier seiner Zeit" zu sein, entbehrt nicht einer unfreiwilligen Ironie.

Darin stand er durchaus nicht vereinzelt da: Anfang der sechziger Jahre taucht eine ganze Phalanx junger Künstler auf, die einen derbrealistischen Stil im Sinne Riberas anstreben; auch bei Courbet machen sich spanische Einflüsse geltend; was Manet jedoch über die Gruppe der Nachahmer Riberas hinaushebt, ist die aufmerksame Beobachtung der Tonvalenzen im Sinne des Velazquez, die dem Künstler bedeutend ernstere Probleme stellt, als die mit Bravour auf allzu starke Helldunkelkontraste hinarbeitende Kunst der Riberaschüler. Doch wieder fragen wir uns, warum Manet, der an „krassem Realismus“ sicher von vielen seiner, ohne Schwierigkeit vom Publikum akzeptierten Zeitgenossen übertroffen wurde, warum gerade Manet den Sturm der öffentlichen Meinung gegen sich entfesselte, als er 1863 das im Salon zurückgewiesene „Frühstück im Freien“ im Salon des Refusés[5] ausstellte? Théodore Duret, der feine Kritiker und intime Freund Manets, sieht den Stein des Anstosses in der überraschenden Helligkeit und Farbenfreudigkeit des Bildes.[6] Auch sonst liest man nicht selten, dass das Publikum sich gegen den Pleinairismus Manets gewandt habe. Doch man wird hier mit einer Reihe von vorgefassten Meinungen aufräumen müssen, die durch den späteren Kampf Manets um das Pleinair entstanden sind. Das „Déjeuner sur l'herbe“ ist kein

Edouard Manet. Der Absinthtrinker
1859 im Salon zurückgewiesen
(Sammlung Faure)

[5]) Im Jahre 1863 war die Jury besonders rigoros gegen die jungen Künstler gewesen, die sich der akademischen Formel nicht unterordnen wollten. Der allgemein laut werdende Protest hatte zur Folge, dass neben dem offiziellen Salon den Refüsierten ein besonderes Ausstellungslokal zugewiesen wurde, das vom Publikum gestürmt und auch von Napoleon III. und der Kaiserin Eugenie besucht wurde, die an dem unmoralischen Bilde Manets lebhaften Anstoss nahm. Unter den übrigen „Refüsierten“ wären zu nennen: Bracquemond, Cals, Cazin, Chintreuil, Fantin-Latour, Harpignies, Jongkind, J. P. Laurens, Legros, Pissarro, Vollon, Whistler (vgl. Duret, Manet p. 38).

[6]) Vgl. Duret, Manet p. 39, 40 ff.

Phot. F. Hanfstaengl, München

EDOUARD MANET

Auf dem Balkon

Salon 1869

(Luxembourg-Museum in Paris)

Collection Durand-Ruel

Phot. F. Hanfstaengl, München

EDOUARD MANET

Olympia

1863. Salon 1865.

(Louvre, Paris)

Pleinairbild, es ist ein Atelierbild vom reinsten Wasser. Die Landschaft ist nach Naturstudien bei St. Ouen entstanden, die nackten Frauen sind, nach den ein wenig kreidigen Fleischtönen zu urteilen, sicher nicht im Freien, sondern im Atelier gemalt und harmonieren im übrigen nicht vollkommen mit dem Gesamtton des Bildes; eine dritte ausserordentlich feine Tonskala endlich vibriert über dem berühmten Stilleben im linken unteren Bildwinkel. Das Publikum wird immer zu hoch eingeschätzt, wenn man seinen Zorn auf rein künstlerische Gründe zurückführen will. Der Grund

Collection Durand-Ruel

Edouard Manet. Ein Konzert in den Tuilerien unter dem zweiten Kaiserreich. 1860

der Entrüstung lag auch hier wieder einmal im Gegenstand: man erboste sich über die nackten Frauen neben den Männern in der Tracht unserer Tage. Man fiel über Manet her, wie man 1857 gegen Flaubert nach dem Staatsanwalt gerufen hatte, als er Madame Bovary herausgebracht hatte. Im Jahre 1863 erlaubte man, die blutrünstigsten wirklichkeitsgetreuen Marterszenen à la Ribera, die wüstesten alten Weiber zu malen, vorausgesetzt, dass man sie chronologisch aus der Gegenwart rückte. Der nackte weibliche Körper in süssakademischem Schwunge, frei nach den bewährten Rezepten Bouchers und Fragonards, war den Enkeln des Dixhuitième durchaus erwünscht, aber Frauen zu malen, die noch vor wenigen Minuten ein im Jahre 1863 gefertigtes Hemd auf dem Leibe getragen hatten, an dem man die Schnürfurche des Korsetts noch zu erkennen meint, das war ein Verbrechen gegen die Moral. Dass Giorgione im sechzehnten Jahrhundert sich genau dasselbe Wagnis erlauben durfte in seinem „Ländlichen Konzert“ und dass

dieses Bild in Salon carré des Louvre hing, das alles war keine Entschuldigung für den armen Manet, über den Presse und Publikum einmütig herfielen.[7]

Im Jahre 1864 wurden von der diesmal milder gestimmten Jury zwei Werke Manets angenommen: die „Engel am Grabe Christi“ und die „Szene aus einem Stiergefecht“. Von dem

Collection Durand-Ruel

Edouard Manet. Das Frühstück im Freien. 1863. Salon des Refusés
(Sammlung Moreau-Nélaton, Louvre)

letzteren ist heute nur noch die Hauptfigur erhalten, die an ein dem Velazquez zugeschriebenes Bild in London erinnert. Im nächsten Jahre sollte jedoch durch die „Olympia“ der vom „Déjeuner sur l'herbe“ erregte Skandal aufs neue entfesselt werden. Wiederum war alle Welt über den unmoralischen Künstler entrüstet, der sich diesmal obendrein „über das Publikum hatte lustig machen wollen“. Über die Katze zu den Füssen Olympias wurden Ströme von Tinte vergossen. Wie man früher gegen Flaubert, wie man 1864 gegen Renée Mauperin, den Roman der Goncourts getobt hatte, so schrie man 1865 gegen die Olympia Manets und gegen die ebenfalls gerade erschienene Germinie Lacerteux der Goncourts. Kunst und Literatur gingen Hand in Hand. Doch

[7]) Vgl. unsere Abbildung des Giorgione und die Bezugnahme Manets auf dieses Bild bei Proust p. 171.

in seiner tiefen Niedergeschlagenheit über den Misserfolg der Olympia und über eine erneute Zurückweisung vom Salon 1866 sollte der Künstler durch die begeisterte Zustimmung eines jungen Schriftstellers ermutigt werden: Emile Zola veröffentlichte eine Artikelserie in der Zeitung L'Evènement, in der er der Olympia den Platz im Louvre voraussagt, den sie heute einnimmt.

Giorgione. Ländliches Konzert
(Louvre, Paris)

Diese Artikelserie des mutigen jungen Literaten, der sich im folgenden Jahre 1867 durch seinen ersten grossen Roman „Therèse Raquin" ebenfalls vor dem grossen Publikum kompromittieren sollte, erregte einen solchen Unwillen, dass sie in der Mitte abgebrochen werden musste.[8)]

Doch inzwischen hatte sich um Manet ein kleiner Kreis von Anhängern und Freunden gebildet. 1863 hatte er sich mit Suzanne Leenhoff vermählt, die, selbst eine begabte Pianistin, einer kunstliebenden holländischen Familie entstammte. Schon um 1860 verknüpfte ihn eine

[8)] Manet flüchtete nach allen Aufregungen nach Spanien und war auch hier noch so reizbar, dass er mit dem aus Portugal zurückkehrenden Duret in Madrid Händel begann, da er sich von Duret mystifiziert glaubte. Aufklärung, Versöhnung und lebenslängliche Freundschaft waren die Folgen dieses Zwischenfalls, von dem Duret, Manet p. 60, berichtet. Zolas Aufsätze sind in „Mes haines" abgedruckt.

innige Freundschaft mit dem amerikanischen Maler Whistler und mit Fantin-Latour. Diese Gruppe vermehrte sich bald um Zola, dessen Freund Cézanne, Degas, Zacharie Astruc, den Radierer Belot und andere Künstler und Literaten, die sich fast allabendlich im Café Guerbois im Batignollesviertel, Avenue de Clichy am Fusse des Montmartre, zu treffen pflegten. Auch Monet wurde 1869 in diesen Kreis eingeführt, Sisley, Pissarro, Bazille und Renoir sollten ihm bald nachfolgen. Hier fand Manet einen Kreis gleichgesinnter Männer, die alle nach neuen Zielen der Kunst suchten; hier wurde in langen Debatten die Ästhetik des Impressionismus gebildet und mit gewissem Recht hat man zeitweise die Impressionisten als „Schule von Batignolles" bezeichnet. Eine Erinnerung an diese Zeit voll grosser Hoffnungen ist das jetzt im Luxembourg befindliche Bild Fantin-Latours „Ein Atelier in den Batignolles", wenn auch die Zusammenkünfte der Freunde nie in Manets Atelier, sondern stets im Café Guerbois stattfanden.

Diese langsam aber stetig wachsende Schar von Anhängern ermutigte den Künstler 1867, im Jahre der Weltausstellung, den Kampf mit der öffentlichen Meinung ruhig aufzunehmen. Von dem

Collection Durand-Ruel

Edouard Manet. Die Erschiessung Maximilians. 1868/69
(Sammlung Denys Cochin)

Edouard Manet. Der Strand von Boulogne. 1869
(Sammlung Faure)

offiziellen Salon, der diesmal im Rahmen der Weltausstellung stattfand, war Manet natürlich wieder ausgeschlossen worden, durch einen kühnen Entschluss aber erwarb er sich, nach dem jedem Gewerbetreibenden zustehenden Rechte ein Stück des Ausstellungsterrains an der Avenue de l'Alma, auf dem er einen Pavillon für die Gesamtausstellung seines bisherigen Werkes errichtete. Alle grösseren Werke vom „Buveur d'absinthe" bis zu den letzten Schöpfungen waren vollzählig vertreten, und der Künstler, der sonst kein Freund der Feder war, leitete den Katalog mit einem Vorwort ein, in dem er über die Instanz der Ausstellungsjury hinweg an die Gerechtigkeit des Publikums appellierte und sich auf die ehrliche Aufrichtigkeit, als den Grundcharakter seines Werkes, berief [9]). Wenn diese Ausstellung auch in der breiten Öffentlichkeit keinen Umschwung zugunsten Manets herbeizuführen vermochte, so stimmte sie doch eine Reihe Künstler und Kritiker etwas sachlicher, so dass Manet in den Salons von 1868, 1869 und 1870 ohne Schwierigkeit passierte. Unter den in diesen Jahren ausgestellten Werken [10]) ist besonders wichtig der heute im Luxembourg befindliche „Balcon" von 1869, der eine freie Paraphrasierung eines Bildes von Goya im Besitze der Gräfin von Paris ist.

Der „Balcon" ist eines der letzten Bilder, in denen der spanische Einfluss noch unvermittelt zutage tritt: das Bild als ganzes ist noch auf eine starke Helldunkelwirkung gestimmt; als scharfe Silhouetten heben sich die Figuren gegen den dunklen Hintergrund ab; doch klingt in dem starken ungebrochenen Grün der Fensterläden und des Eisengitters bereits ein neuer koloristischer Stil an. Im allgemeinen sind in Manets Bilde die Helldunkeldistanzen bedeutend

[9]) Die Titel der ausgestellten Werke, wie die Vorrede sind bei Bazire p. 52 ff. zu finden.

[10]) Manet stellte aus: 1868. „Porträt Emile Zolas" und „Porträt einer jungen Frau". 1869. Der „Balcon" und das „Déjeuner". 1870. Die „Musikstunde" und „Porträt von Fräulein Eva Gonzalès".

stärker als in den „Majas auf dem Balkon“ von Goya. Der Vergleich der beiden Werke in kompositioneller Hinsicht ist ausserordentlich lohnend. In beiden Werken werden die Horizontalen und Vertikalen des Rahmens durch das Balkongitter wieder aufgenommen, das zugleich den ersten Plan etablieren hilft. Manet führt diese Vertikalen auch in den Linien des Fensterladens ein. Bei Goya heben sich die hellen Mädchen gegen die schwarzen Männer des zweiten Planes ab, die Räumigkeit des Hintergrundes wird nur durch den schwachen, die dunklen Männer umhuschenden Lichtschimmer angedeutet, während Manet, wie in der Olympia, die Tiefe durch das Auftauchen der Möbel, Teller und Bilder im Hintergrunde zu erwecken weiss, doch ist diese Raumsuggestion so diskret, dass sie die Arabeske der Figurengruppe nur um so besser in ihrer linearen Wirkung heraushebt.

Collection Durand-Ruel

Francisco Goya. Die Majas auf dem Balkon
(Sammlung der Gräfin von Paris)

Die Figurengruppe selber, in beiden Bildern aus vier Personen bestehend, ist beide Male aus kontrastierenden, teilweise den Diagonalen des Rahmenvierecks parallelen Schrägen zusammengefügt. Goyas Komposition ist weicher, da ihr die beiden starken vertikalen Akzente des aufrechten Mannes und des weissen Mädchens bei Manet fehlen. Während bei diesem die Spitze des durch die Figuren gebildeten Dreiecks durch den Kopf des Mannes energisch herausgesetzt wird, ist bei Goya diese Spitze sanft abgerundet: die Hutkonturen beider Männer führen diese Linie zusammen. Im linearen Aufbau zeigt Manet also Goya gegenüber dieselbe Herbheit, wie im Kolorit und in der Interpretation der Valeurs. Leicht erkennbar sind in beiden Bildern die Schwärme koordinierter Schrägen. Bei Manet z. B. der rechte Arm der Dame, ihr Kopf, die Hände des Mannes, die Rosette auf dem

Hut des Mädchens. In besonders geistreicher Weise deutet Manet seine beiden dominierenden Schrägen durch die Richtung des Fächers der Dame und durch den Schirm des Mädchens an.

Wir haben die Analyse des „Balcon“ absichtlich so breit ausgeführt, um zu zeigen, wie diese angeblich realistische Kunst tatsächlich die aus der Realität genommenen Einzelheiten ganz

(Collection Durand-Ruel)

Edouard Manet. Das Frühstück. Salon 1869

im Sinne der alten Meister aufbaut und verwertet. Es handelt sich hier durchaus nicht um ein „durch ein Temperament gesehenes Stück Natur“, sondern um ein Temperament, das nach altmeisterlichen Grundsätzen eine genau studierte Natur zur künstlerischen Einheit aufbaut.

Im Sommer 1870, in den Wochen vor dem Kriege, die Manet in Passy vor den Toren von Paris verbrachte, sollte er den grossen Schritt tun, der seine künstlerischen Schöpfungen auf eine neue Basis stellen sollte. Er wandte sich mit Energie dem Pleinair zu.

Über den Pleinairismus Manets ist viel hin- und hergestritten worden. Die Legende will, dass Manet in dem Garten seines Freundes de Nittis zu Passy eines Tages dessen Frau mit ihrem Kinde im Schatten lichtflimmernder Bäume erblickte. Dies Bild mit den hellen Sonnenflecken

auf Rasen und Sandwegen packte den Maler derartig, dass er Pinsel und Palette ergriff: das Bild „Portrait en plein air“ entstand und die Freilichtmalerei war geboren[11] — im grossen und ganzen ein halb mystischer Vorgang, eine Art Inspiration von oben. Théodore Duret verficht in seinen Schriften die entgegengesetzte Ansicht, dass Manet von jeher Impressionist und Hellmaler gewesen

Edouard Manet. Die Brioche. 1870
(Sammlung Faure)

sei, dass er von jeher im Freien nach der Natur gemalt habe, und führt zum Beweise, von den ersten Anfängen Manets ausgehend, eine Reihe von Werken des Künstlers an, die nachweislich vor der Natur entstanden sind.[12] Doch bei genauer Musterung dieser Werke erkennt man, dass Manet bis zu den Jahren 1870/72 nur Skizzen zu grösseren Bildern und nur mehr oder weniger skizzenhafte Werke kleineren Umfangs vor der Natur malte, wie alle Maler zu allen Zeiten landschaftliche Dokumente vor der Natur aufgenommen haben, wie dies schon Dürer in seinen herrlichen Guaschen getan hat, wie wir dies von Sandrart oder Gaspard Poussin wissen,

[11]) Abgebildet bei Muther, Fz. Malerei S. 217. Zugleich entstand das Bild der „Garten von Passy“ mit einem ähnlichen, aber strenger aufgebauten Motiv, von dem bei Duret, Manet p. 77 ein Fragment abgebildet ist.

[12]) Vgl. Duret, Manet p. 153 ff. Duret Impr. p. 4 ff.

Collection Durand-Ruel

Phot. F. Hanfstaengl, München

EDOUARD MANET

Freilichtbildnis der Mme de Nittis

1870

EDOUARD MANET

Le bon bock

Salon 1873

(Sammlung Faure in Paris)

wie endlich in neuerer Zeit die Landschafter von Fontainebleau vor der Natur gemalt haben. Auf den Fussstapfen der letzteren wandelnd, haben Jongkind und Boudin ihre entzückend feinen Landschaften nach der Natur gemalt, und besonders Jongkind ist durch seine feine Beobachtung des von oben einfallenden hellen Sonnenlichts weit über die Fontainebleauer hinausgegangen und hat das alte Problem Claude Lorrains, mit dem sich später Constable und Turner auseinandergesetzt hatten, nach seiner Weise wieder aufgenommen. Ein persönlicher Schüler Jongkinds war, wie wir später sehen werden, Claude Monet, der, von Jongkind, Boudin und den Holländern ausgehend, sich gegen Ende der sechziger Jahre langsam entwickelt. Luministische Probleme sind endlich auch die Grundbasis Corots, und Courbet setzte bei seinem Aufenthalt in Deutschland unsere Maler durch sein zähes Aushalten vor der Natur in Erstaunen. Alle diese Tatsachen sprechen gegen die Auffassung Durets, der in dem von den Spaniern ausgehenden Figurenmaler Manet den Vater des Pleinairs sieht, von dem die Landschafter, Monet an der Spitze, ausgegangen sein sollen, während wir doch zu derselben Zeit, Glied für Glied, Generation für Generation, eine nach der

Edouard Manet. Das Café-Concert. 1872
(Sammlung Faure)

(Collection Durand-Ruel)
Edouard Manet. Die Eisenbahn. 1873. Salon 1874

Natur arbeitende Schule von Landschaftsmalern verfolgen können. Nach Durets Auffassung darf der Gedanke, nach der Natur zu malen, nicht einer bestimmten Persönlichkeit zugeschrieben werden, er erwähnt u. a. auch Constable, Corot und Courbet. Die beiden letzteren jedoch hätten sich von vornherein vor der Natur auf kleinere Formate beschränkt und diese Werke hätten sie selber nur als Skizzen bezeichnet. Die Impressionisten seien weiter gegangen, nach ihnen habe es kein im Atelier gemaltes Landschaftsbild mehr gegeben. Jede Landschaft, so bedeutend sie sein mochte, musste vor der Natur zu Ende geführt werden.[13] Berthe Morisot sei eine der ersten gewesen, die Manets Verfahren, hell und im Licht zu malen, sich zu eigen gemacht hatte; zu gleicher Zeit Pissarro und Monet.[14] „1863 lernte Monet Manets Werke kennen. Siebzehn Bilder von Manet, bei Martinet, Boulevard des Italiens, ausgestellt, zeigten plötzlich eine helle Malerei, deren lebhafte und unvermittelte (tranchées) Farbentöne nebeneinandergesetzt waren ohne Verwendung der damals gebräuchlichen konventionellen Schatten. Monet wurde von dieser kühnen Neuerung gepackt. Bis zu diesem Tage hatte er, wie die anderen jungen Kämpfer seiner Zeit, in einer der Corots und Courbets verwandten Skala gemalt, und seine ersten Versuche, neben das gehalten, was er nach der durch Manets Werk verursachten Offenbarung schaffen sollte, würden heute für Schwarz gehalten werden — —“[15] 1866 wurde Monet, nach Duret, von Zacharie Astruc Manet vorgestellt; dies ist ein Irrtum.[16] An derselben Stelle sagte Duret, dass die Freilichtmalerei in der Luft gelegen habe. Mit diesem Gedanken trifft Duret wohl das Richtige. Auf der Ausstellung bei Martinet (1863) waren die wichtigsten Stücke die „Musik in den Tuilerien“, der „Alte Musikant“, das „Spanische Ballett“, die „Strassensängerin“, und „Lola de Valence“.[17] Dies sind alles Werke,

Collection Durand-Ruel

Edouard Manet. Die Arbeiter des Meeres. 1873
(Sammlung Faure)

[13]) Vgl. Duret, Manet p. 154. — [14]) Duret, Impr. p. 5. — [15]) Duret, Impr. p. 79.
[16]) Duret, Impr. p. 6, vgl. weiter unten. — [17]) Vgl. Bazire p. 35; Duret, Manet p. 77.

die schon durch ihren Titel den Zusammenhang mit Spanien verraten. Ebenso dürften auf der Ausstellung der Avenue de l'Alma 1867 kaum Werke gewesen sein, die an impressionistischer Auffassung über die Monets derselben Zeit hinausgingen. Wenn auch die Behandlung der Einzelheiten im Laufe der sechziger Jahre immer freier von konventioneller Schattierung oder Modellierung wird, so hält sich doch der Aufbau des Ensembles stets im Rahmen klassischer, mit starken Helldunkelkontrasten arbeitender Kunst. Es ist nicht recht einzusehen, welche Anregungen Monet hier schöpfen sollte, der in Jongkind ganz andere Anknüpfungs- und Entwicklungsmöglichkeiten fand. Doch Claude Monet hat zu dieser Frage selber Stellung genommen, wie der bekannte Kunstkritiker Thiébault-Sisson berichtet.[18] Auf dem Salon 1866 hatte Monet ein „Damenporträt in Grün" ausgestellt, das von Manets Freunden für ein Werk Manets gehalten wurde. Darob nicht geringe Erregung Manets, der sich weigerte, Monets Bekanntschaft zu machen. 1867 waren zwei Landschaften von Monet im Salon zurückgewiesen worden; als Manet dieselben bei einem Kunsthändler erblickte, soll er nach Monets Bericht ausgerufen haben: Der junge Mensch da will plein air malen, als ob die Alten jemals darangedacht hätten! Erst 1869 wurden nach Monet die Künstler per-

[18]) Für die Geschichte Monets sehr bedeutsames Interview im „Temps".

Collection Durand-Ruel

Edouard Manet. Im Segelboot. 1874. Salon 1879
(Sammlung H. O. Havemeyer, New-York)

sönlich bekannt, dann aber auch sofort intime Freunde. In der Zwischenzeit muss ein langsamer Umschwung in Manets Stellung zum Freilicht erfolgt sein. Antonin Proust erzählt in seinen Erinnerungen von Manets Begeisterung für Jongkind.[19] Als die ersten entscheidenden Versuche Manets in pleinairistischer Richtung dürfen wir wohl die bei de Nittis im Sommer 1870 gemalten Bilder ansehen. Ebenso langsam als sich Monet aus der Valeurmalerei zur Verwendung der reinen Farbe durcharbeitete, ebenso langsam ist dieser Prozess bei Manet vor sich gegangen; es war eben ein Gedanke, der in der Luft lag und der ganz allmählich von den wenigen nach innerer Erneuerung strebenden Künstlern klar formuliert wurde. Monet, der von Jongkind kam, ist zunächst energischer und rascher auf diesem Wege vorwärtsgeschritten, als Manet, der in seiner tonigen, spanischen Malerei bereits etwas in gewissem Sinne Definitives gefunden hatte. Sobald einmal um das Jahr 1872 das Ziel von beiden Künstlern klar erkannt war, strebten sie beide demselben, jeder nach seiner Weise, nach; Renoir, Sisley und Pissarro ihnen zur Seite.

Das ganze Freilichtproblem wäre nur von untergeordneter Bedeutung, wenn sich unter seiner Einwirkung nicht eine allmähliche Umformung in Manets malerischem Stil vollzogen hätte. Neben die auf kräftige Helldunkelgegensätze hingearbeiteten Werke tritt nun eine ganz neuartige Serie von Werken, die zu malerischer Einheit durch die Verwendung heller Skalen zu gelangen sucht, indem sie die dunklen Töne möglichst beschränkt und, soweit dies erreichbar, möglichst farbig gibt. Zugleich macht der straffe lineare Aufbau, wie er in der „Olympia" oder in dem „Balcon" zu beobachten war, einer bedeutend lockereren Art der Komposition Platz: Manet lässt die feste Kontur der früheren Bilder in dem flutenden Widerspiel der Lichter und Schatten verschwimmen. Gewiss ist Manet der grosse Zeichner geblieben, doch seine

(Collection Durand-Ruel)

Edouard Manet. Nana. 1875. 1877 im Salon zurückgewiesen

[19]) Vgl. Antonin Proust p. 178.

Edouard Manet. Bildnis Henri Rocheforts. 1881
(Sammlung Faure)

Kunst wird nur transzendentaler, geistreicher, ein zweiter Frans Hals, für den er ja seit seiner Jugend die grösste Bewunderung empfand, reiht er auf der Leinwand Strich auf Strich aneinander, deren chaotisches Geflecht sich erst in einiger Entfernung zu einem umso leichteren und feineren Bilde zusammenschliesst. Diese neue Technik war die einzig denkbare, um diese unendlich vielen und neugeschauten Phänomene der Atmosphäre zum Ausdruck zu bringen, deren Spiel dem unvoreingenommen Schauenden die in der Luft schwimmenden Dinge und Gestalten bald verwischt, bald eigenartig akzentuiert. So wird Manets malerischer Stil immer prickelnder. Wenn seine neuen Werke, in ihrem Ganzen genommen, vielleicht weniger klassisch-monumental wirken, so erhalten sie durch die volle Entfaltung der künstlerischen Individualität und durch das scharfe Zusammenfassen und Resümieren der Einzelform in ihrem Verhältnis zum Ganzen nunmehr einen pikanten Reiz, wie ihn nur noch die besten Hals zu geben vermögen. Es gibt nichts Köstlicheres, als neben diesen Bildern die Zeichnungen Manets aus derselben Periode zu betrachten.[20] Ein unglaubliches Stilgefühl lebt in diesen Blättern, und nicht ein Millimeter ist in ihnen zu finden, dem man Konventionalismus nachsagen könnte.

Zugleich beginnt Manet nun mehr von den spanischen Motiven abzulassen und sich seiner eigenen Zeit zuzuwenden. Er übersetzt das Programm der Goncourts und Zola und auch Flauberts (obwohl dieser stets ein heimlicher Romantiker blieb) in die bildende Kunst, er schildert die Männer und Frauen seiner Zeit, das Leben der Ruderer Seineauf und Seineab, die bürgerlichen Intérieurs der Zeit der dritten Republik und das elegante Boudoir Nanas, deren Genossinnen auch nach dem Sturz des Empire eine wichtige Stellung unter den Zeitgenossen behaupteten.

[20]) Reproduktionen bei Proust, Bazire und Duret.

So wird er der peintre de la vie moderne, wie einst Baudelaire den alten Constantin Guys genannt hatte.

Erst in den siebziger Jahren gelangte Manet zum vollen Ausdruck dessen, was er als Künstler zu sagen hatte. Doch sowie Manet mit einen neuen Programm kam, so regte sich die alte Opposition wieder. Kritik, Kunstgenossen und Publikum, die sich mit dem spanischen Manet endlich abgefunden hatten, begannen beim Anblick der ersten grossen Werke des neuen Stiles wiederum zu toben. Jm Jahre 1871 fand kein Salon statt, Paris troff vom Blute der Kommune. 1872 brachte Manet nur ein 1866 gemaltes, älteres Bild, 1873 errang er mit dem „Bon Bock" einen grossen Massenerfolg: doch auch dies Bild ist noch „alten Stiles", niemals hat Frans Hals eine sieghaftere und zugleich originellere Auferstehung gefeiert, als in diesem behäbigen, vollblütigen Bildnis des biertrinkenden Graveurs Belot. Manet hatte darin seine Erinnerungen an eine holländische Reise im Jahre 1872 niedergelegt. Der Biertrinker, dessen Antlitz bald von allen illustrierten Zeitungen gebracht wurde, trinkt Haarlemer Bräu, so sagte die böse Zunge Alfred Stevens' zu Manets grossem Zorne. Die „Eisenbahn" von 1874 war das erste öffentlich ausgestellte Freilichtbild. Das Werk stiess auf heftigen Widerstand, ebenso „Argenteuil" von 1875. Hier hatte Manet zum ersten Male versucht, lebensgrosse Figuren in einem Boot auf dem glitzernden Wasser in flimmerndem Sonnenlicht vor der Natur bis auf den letzten Strich fertig zu malen. Ein abgeklärteres

(Collection Durand-Ruel)

Edouard Manet. Der Garten Manets. 1881

Collection Durand-Ruel

Phot. F. Hanfstaengl, München

EDOUARD MANET

Auf dem Opernball

1873/74

(Sammlung H. O. Havemeyer in New-York)

Collection Durand-Rue

Phot. F. Hanfstaengl, München

EDOUARD MANET

Beim Père Lathuille

1879. Salon 1880.

Werk, „Die Wäsche“, ein lichtdurchfluteter Garten, in dem eine Frau Wäsche aufhängt, wurde 1876 von der Jury refüsiert, ebenso ein weiteres Hauptwerk des neueren Stiles, die lebensprudelnde „Nana“ von 1877. Auch 1878 wusste die Intrige Manet von der Teilnahme an der Weltausstellung auszuschliessen, erst im folgenden Jahre vermochte er mit dem „Boot“ und dem jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindlichen „Treibhaus“ durchzudringen. „Der Garten des père Lathuille“ von 1880 bedeutet wohl den Höhepunkt von Manets Schaffen. Manet ist hier ganz der „Maler des modernen Lebens“. Über den Tisch, über Beete, Kieswege, Bäume und Sträucher des eleganten Gartenrestaurants an der Avenue de Clichy huscht die Mittagssonne, es ist ein schöner Maitag, einer dieser unvergleichlichen Pariser Maitage, an denen uns das Herz überläuft und wir gerne die Frage stellen, auf die ein wohlerzogenes Mädchen nur mit schnippischer Reserviertheit antworten darf. Es lebt in diesem Bilde eine Reinkristallisierung von Paris, wie man sie sonst nur in den besten Novellen Maupassants oder in den schönsten Renoirs findet.

Edouard Manet. „Jeanne“ (Der Frühling). 1881
(Sammlung Faure)

Die Opposition im Rahmen des Salons vermochte den immer steigenden Erfolg Manets nicht mehr aufzuhalten. 1871 und 1872 hatte der Kunsthändler Durand-Ruel in einer heroischen Geste den grössten Teil der Produktion Manets angekauft, andere Sammler, besonders der Opernsänger Faure, folgten dem Beispiele Durand-Ruels, der in kritischen Zeiten seine Existenz für die Impressionisten aufs Spiel gesetzt hatte. Auch die äusseren Ehren sollten nicht mehr auf sich warten lassen: 1882 war Manets alter Jugendfreund Antonin Proust Minister der schönen Künste geworden. Er belohnte Manets unbeirrtes Streben durch die Verleihung der Ehrenlegion und erfüllte dadurch einen langgehegten Wunsch Manets. Dem Künstler, der damals vierzig Jahre zählte, schien nun der Weg zum Ruhme offen zu stehen. Manets Ruhm sollte allerdings von Jahr zu Jahr und weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus wachsen, doch er selbst sollte die Jahre des Lohnes nicht mehr erleben. Seit dem Sommer 1880 begann er die ersten Anzeichen eines Nervenleidens zu beobachten, dem er zum Opfer fallen sollte. Eine allmählich fortschreitende Lähmung der Beine versuchte er durch Kuren in einem Sanatorium zu Bellevue bei Paris zu bekämpfen. Alles war vergeblich. Nachdem Manet 1881 mit dem Porträt Pertuisets

Edouard Manet. Spargel. 1880—1882
(Sammlung Faure)

eine Medaille errungen und 1882 mit dem bereits Anzeichen schwindender Kraft verratenden Bilde „Bar in den Folies Bergère“ zum letzten Male ein Werk grossen Umfangs geschaffen und im Salon ausgestellt hatte, wurde er durch sein Leiden gezwungen, sich auf kleinere Formate zu beschränken. So entstanden diese lebensvollen weiblichen Porträts in Pastell und Öl, unter anderem die noch 1882 ausgestellte „Jeanne“, die entzückenden Blumenstücke und die beiden Bilder des Pavillons von Bellevue, die zu den besten Werken dieser traurigen letzten Jahre gehören. Das Leiden verschlimmerte sich von Monat zu Monat, und am 30. April 1883 verschied Manet, nachdem die Ärzte noch einige Tage vor dem Tode die Amputation des einen gangränös gewordenen Beines hatten vornehmen müssen. In einem Alter, in dem andere Menschen im Vollbesitze ihrer Kraft ihre entscheidenden Schläge führen, wurde Manet dahingerafft, nachdem er ein mächtiges Lebenswerk geschaffen und die neue Kunst in heissem Ringen durchgekämpft hatte. Seine Altersgenossen Monet, Degas, Renoir leben noch heute, Pissaro, der zwei Jahre älter als er war, starb 1903. Es war ein tückischer Streich des Schicksals, gerade den unter den Kämpfern hinwegzuraffen, der vielleicht der kühnste und wagemutigste war.

☆ ☆

☆

Manet ging mit dem Rüstzeug der klassischen Tradition gewappnet an sein erstes Bild; erst nach dem Jahre 1870 wandte er sich dem impressionistischen Stil zu und hellte seine Palette auf. Erst von diesem Zeitpunkt an ward die Beobachtung von Licht und Atmosphäre sein wichtigstes Ziel, erst damals ersetzte er die straffe lineare Komposition durch die Gliederung in grosse Massen von Farbe, Schatten und Licht. Ganz anders war der Entwicklungsgang Claude

Collection Durand-Ruel

Edouard Manet. Ein Bar in den Folies-Bergère. Salon 1882
(Sammlung Pellerin)

Monets, der von der klassischen Kunst der lateinischen Rassen nie besonders tief berührt worden ist. Während Manet die Galerien von Paris und den andern europäischen Kunstzentren studierte und die Geheimnisse des spanischen Stils zu ergründen suchte, sass der junge Monet im Hâvre mit dem Maler Boudin zusammen und malte Bäume, Strassen, Häuser, Schiffe, Wasser und Wolken, und was er sonst gerade sah, so aufrichtig und liebevoll nach, wie er es von seinem Lehrmeister Boudin sah, und wie's vordem die grossen Nachbarn im Nordosten, die Holländer, getan hatten. Es hatte lange gedauert, bis Claude Monet zu seinem älteren Freunde Vertrauen gefasst hatte. Am 14. November 1840 zu Paris als Sohn eines bald darauf nach le Hâvre übergesiedelten Geschäftsmannes geboren, hatte er es im Hâvre schon als junger Mensch zu einer dieser

Edouard Manet. Frauenkopf
(Sammlung Faure)

Claude Monet. Felsküste von Sainte-Adresse. 1864
(Sammlung Faure)

Berühmtheiten gebracht, wie man sie in den Unterpräfekturen nicht selten antrifft. Monet war der Karikaturist der Stadt, nicht der giftige gallige, dem ein jeder aus dem Wege geht, sondern der freundliche Ironiker, dem die Opfer seiner Laune ihr Porträt mit ein bis zwei Louis bezahlten. Der Rahmenmacher und Kunsthändler der Stadt stellte sogar die Werke des erfolgreichen jungen Zeichners aus und dieser war nur wenig davon erbaut, dass neben denselben die Bildchen eines obskuren Malers namens Boudin hingen. Durch einen Zufall lernten die beiden Künstler sich im Laden des Händlers kennen. Bald hatte Monet sein Urteil über den obskuren Landschafter geändert und wurde ein lebhafter Bewunderer des bescheidenen Mannes. Es hat in Frankreich immer solche Künstler gegeben, die abseits der grossen Heerstrasse wanderten und den Propheten Johannes vor der Ankunft der grossen Meister spielten. Im achtzehnten Jahrhundert waren es die bescheidenen Kleinmeister, Chardin an ihrer Spitze, die, zum Teil auf holländischer Tradition weiterbauend, ihre entzückenden Stilleben, Interieurs und Porträts schufen und froh waren, wenn sie dieselben für ein oder zwei Goldstücke an den Mann brachten. Später war es der schwermütige Georges Michel, der, eine tiefe Liebe zu Constables Kunst im Herzen, in seinen Mühlenbergen und stillen Landschaften den Meistern von Fontainebleau voranging, dann der baudelaireske Constantin Guys und der juwelengleissende Monticelli, der mit seinen Bildern in den Cafés der Canebière hausieren ging. Zu diesen Meistern, die ihren Weg still für sich hingehen und von ihren Zeitgenossen kaum bemerkt werden, gehörte Boudin. Er war eine nordische Natur; die dem Süden eigentümliche grosse Geste lag ihm fern; er schaute all die

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. Frauenbildnis in Grün. 1866

Wunder, die ihm die Sonne und die silbrige Luft des Nordens offenbarten, er erfasste ihre stille Melancholie und suchte sie so gut er konnte auf seinen kleinen Leinwanden festzuhalten. Zwei andere Meister, Jongkind und Lépine, gingen bescheiden und wenig beachtet auf ähnlichen Wegen, die vielleicht auch einen Corot zu seinen schönsten und innigsten Werken inspiriert haben. So bescheiden diese Meister waren, so pflanzten sie doch ein grosses Stück Tradition

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. Das Frühstück im Freien. 1866

fort. In ihnen lebte die Stimmungslandschaft der grossen Holländer des siebzehnten Jahrhunderts weiter, sie nahmen das hingebende Naturstudium des grossen Instinktmenschen Claude Lorrain wieder auf, der jede junge Generation zu neuen Schöpfungen begeistert hat. Auf derselben Basis sollte auch Monet weiterbauen. Claude Lorrain, der Sänger der grossen Hymne von Sonne und Licht, gehört zu seinen künstlerischen Ahnen. Die weiteren Zwischenglieder der grossen Familie der Lichtmaler sind die Holländer Karel Dujardin, Jan Both, Moucheron und andere, die ohne Claude Lorrain undenkbar sind. Dann wurde diese Tradition, die Frankreich in Joseph Vernet nicht recht fortzuführen vermochte, von England aufgenommen. Es genügt, Namen wie Wilson, Constable, Turner zu nennen. Die grosse Phantasie Claude Lorrains feiert in Turners rätselvollen Werken wieder ihre Auferstehung; das feine Silber, Gold und Rotgrau ist hier zur rauschenden Farbenorgie geworden, die hie und da vielleicht allzu narkotisch war. Doch wie wir heute auch

Collection Durand-Ruel

Phot. F. Hanfstaengl, München

EDOUARD MANET

Der Löwenjäger Pertuiset

1880. Salon 1881.

Phot. F. Hanfstaengl, München

CLAUDE MONET

Blick auf Paris, vom Louvre aus gesehen

1866

(Sammlung Faure in Paris)

über den Kolorismus Turners urteilen mögen: sicher ist, dass seine grosse Kunst, Sonne und Licht zu interpretieren, mit der sich eine grosse Meisterschaft der Komposition verband, einer

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. Das Frühstück. Um 1868

der Ausgangspunkte für Monet und die ihm nachfolgenden Impressionisten, wie auch für Signac und dessen Schule geworden ist. Boudin und Jongkind haben den Flug ins Unendliche nicht mitgemacht, sie sind ihrem holländischen Temperament treu geblieben: sinnig, aufmerksam und voller Empfindung.

Der junge Monet erkannte bald die Gediegenheit der atmosphärischen Studien Boudins und die feine Poesie der contre-jours Jongkinds, mit dem er allerdings erst 1862 in persönliche

Beziehung treten sollte. Zunächst begann nun ein eifriges Zusammenarbeiten mit Boudin in und beim Hâvre. Doch als der Sechzehnjährige dem Vater seine Absicht, Maler werden zu wollen, mitteilte, stiess er, genau wie Manet, auf den heftigsten Widerstand. Der Vater verweigerte jegliche materielle Unterstützung für die Studienzeit in Paris. Doch der Karikaturist Monet konnte mit

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. La grenouillère. 1870

seinen Ersparnissen dem angehenden Maler zu Hilfe kommen. So siedelte denn eines Tages der junge Monet zwar ohne den väterlichen Segen doch mit ungefähr zweitausend Franken in der Tasche nach Paris über. Nach anfänglichem Hin- und Hertasten sollte ihm Camille Pissarro ein wertvoller Berater werden, der damals auf Corots Wegen wandelte. Der Versuchung, in Coutures Atelier einzutreten, hatte er zu widerstehen gewusst. Während der vier Jahre, die Monet in Paris und le Hâvre unablässig arbeitend verbrachte, sind Corot und der alte Freund Boudin seine Meister.

Diese arbeitsamen Jahre wurden durch die militärische Dienstpflicht jäh unterbrochen. Damals loste man in Frankreich, und die vom Los getroffene unglückliche Minderzahl war auf

sieben Jahre an die Fahne gekettet. Monet hatte das Unglück, zu den vom Schicksal Auserwählten zu gehören, und der Vater erklärte, ihn nur dann loskaufen zu wollen, wenn er endgültig auf die Malerei verzichte. — Monet rückte in Algerien bei den chasseurs d'Afrique ein. Zwei Jahre lebte er da unten in dem Regiment mit den bunten Uniformen, die so gut in das Licht der südlichen Sonne passen. Er sah aufmerksamen Auges die mannigfaltigen, prächtigen Farbenspiele, die der afrikanische

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. La grenouillère. 1870

Himmel vor ihm aufrollte, die grelle Pracht des Orients und die Phantastik der algerischen Städte, die er auf seinen Kreuz- und Querritten mit dem Regiment kennen lernte. Sein Auge hatte alle Musse, sich auf die Malerei in reinen Farben vorzubereiten, zu der er sich später langsam durchringen sollte. Obwohl Monet sich in Afrika sehr glücklich fühlte, musste er nach zwei Jahren sein Regiment verlassen, da er das Klima nicht vertragen konnte. 1862 heimgekehrt, fand er, genau wie der Schiffsjunge Manet nach der Fahrt nach Rio de Janeiro, die Familie resigniert, ihn den Malerberuf ergreifen zu sehen, vorausgesetzt, dass er an der Ecole des Beaux-Arts in Paris unter einem „anerkannten Meister" arbeiten wolle. Der süsse Akademiker Gleyre übernahm hier die Rolle, die Couture im Leben Manets spielte. Bei der ersten Korrektur meinte Gleyre zu seinem neuen

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. Kohlenträger. 1872

Claude Monet. Holländische Windmühle. 1872

(Sammlung Faure)

Schüler:[21] „Nicht übel, gar nicht übel, aber Ihre Skizze ist zu sehr im Charakter des Modells gehalten. Sie haben da einen gedrungenen Körper vor sich und Sie malen ihn gedrungen; der Mann hat ungeheuer grosse Füsse und Sie malen sie so! Wie hässlich! Bedenken Sie, junger Mann, wenn man eine Figur ausführt, so muss man immer an die Antike denken, die Natur, mein Lieber, ist ein ausgezeichnetes Studienmaterial, aber das ist ohne Interesse, der Stil, sehen Sie, das

Claude Monet. Schnee in Argenteuil. 1874
(Sammlung Faure)

ist das einzige!“ Das war eine seltsame Konzeption des Begriffes „Stil“ und als Kunstprogramm war es genau das Gegenteil von den Ansichten, die Monet im Zusammenarbeiten mit Boudin und später mit Pissarro als die einzig richtigen erkannt hatte. Nur ein paar Wochen hielt es Monet in dieser Schule aus, dann entschloss er sich, nicht mehr zu Gleyre zu gehen. Sein Beispiel wirkte entscheidend auf ein paar Atelierkameraden, die mit ihm austraten: es waren dies Renoir, Bazille und Sisley. Monet mietete mit Bazille ein gemeinsames Atelier. In stiller, konzentrierter Arbeit vergingen die Jahre. Monet baute auf dem, was er von Boudin und den Holländern gelernt hatte, weiter und empfing im übrigen besonders wichtige Anregung und Belehrung durch den Verkehr

[21]) Diese Worte, wie der ganze Abschnitt über die Entwicklung Monets beruhen auf den von Thiébault-Sisson mitgeteilten Erinnerungen Monets.

Claude Monet. Des Künstlers Haus in Vétheuil. 1875

mit Jongkind, den er in Paris häufig sah. Er ist es, der mein Auge erzogen hat, hat Monet selber gesagt. Doch in diesen Jahren tauchte Manet auf. Monet begriff sofort, welch ungeheure Kräfte in Manet staken, und er wurde versucht, auf dem Gebiete des Figurenbildes mit ihm zu rivalisieren. Nachdem er 1865 im Salon mit zwei Marinen debütiert hatte, die ausserordentlichen Beifall fanden, stellte er 1866 ein lebensgrosses Porträt „Dame im Grün" aus, das ebenfalls allgemein gelobt wurde und die oben erwähnte Verstimmung Manets gegen Monet hervorrief. Doch nach 1866 wandte sich Monet entschieden der Freilichtmalerei zu und nun war es um den „guten Ruf" Monets geschehen. Die Kritik und das Publikum fielen über ihn her, der Salon refüsierte ihn. Nichts war natürlicher, als dass nun auch Monet im

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. Melone und Pfirsiche. 1875

Jahre 1869 in das Heerlager der künstlerischen Opposition im Café Guerbois einrückte. Renoir, Sisley und Bazille mit ihm. Der vertraute Verkehr, der sich alsbald zwischen Manet und Monet anbahnte, sollte bald im Werk beider Künstler seine Früchte zeitigen, indem sich beiden Künstlern nach dem Jahre 1870 das impressionistische Problem, die Verwendung heller und reiner Farben und die Auflösung der festen Form in Licht und Atmosphäre unter Aufhebung des Lokaltones,

Claude Monet. Die Kirche zu Vétheuil. Um 1876—1878
(Luxembourg-Museum, Paris)

immer klarer darstellte. Manets Bild von 1874 „Monet in seinem Atelier" ist eine Erinnerung an diese Jahre des Zusammenarbeitens. Es stellt Monet dar, der auf der Seine in einem überdachten Boote an der Arbeit sitzt.

Monet, der in den Jahren vor dem Kriege in Argenteuil gearbeitet hatte, wurde durch das Herannahen der deutschen Truppen aus seiner gewohnten Arbeitsstätte verscheucht und wandte sich zunächst nach dem Lande, in dem s e i n e Klassiker gelebt und geschaffen hatten: nach Holland. 1871 siedelte er von dort nach England über und hier sollte nun unter dem Einfluss Turners in erster Linie der grosse Umschwung in der Kunst Monets vor sich gehen, der durchaus nicht das Resultat der physikalischen Entdeckungen von Helmholtz, Brücke, Chevreul und Rood, sondern vielmehr ein natürliches Resultat einer langen Kette künstlerischer Entwicklungen war.

Unter dem Einflusse des englischen Koloristen gelangte Monet in den Besitz der künstlerischen Mittel, die nötig waren, um die grosse Frage des plein air endgültig zu lösen. Von Corot, von Boudin und den alten Holländern ausgegangen, einige Zeit von Courbet beeinflusst, neben dem er Ende der sechziger Jahre in Trouville gearbeitet hatte, war Monet seinem Ziel zuerst mit einer relativ gedämpften Farbenskala nachgegangen. In den Bildern des grossen Engländers

Claude Monet. Bahnhofeinfahrt. 1877
(Luxembourg-Museum, Paris)

fand Monet eine Farbentechnik, die alle gebrochenen Farbentöne der Erscheinung in reiche Akkorde heller und reiner Farben zu übersetzen suchte. So kam Monet dazu, Braun und Schwarz aus seiner Palette zu verbannen. Dadurch stimmte er seine gesamte Farbenskala um ein Bedeutendes heller und freudiger. Das war an und für sich nichts Neues. Wie Muther[22] treffend bemerkt, arbeiteten zahlreiche Meister des achtzehnten Jahrhunderts, Boucher an ihrer Spitze, mit der reinen, nicht durch Braun oder Schwarz gebrochenen Farbe. Auch die Nachahmer des Dix-huitième zur Zeit Napoleons III., die Bouguereau, Cabanel usw. bedienten sich derselben Technik; doch war all diese Malerei auf dem Prinzip der Lasur, der Verwendung durchscheinender

[22]) Vgl. R. Muther, Französ. Malerei pag. 177.

Phot. F. Hanfstaengl, München

CLAUDE MONET

Die Themse in London

1871

(Sammlung Faure in Paris)

Phot. F. Hanfstaengl, München

CLAUDE MONET

Der Frühstückstisch

Etwa 1872—1875

(Luxembourg-Museum in Paris)

Farben, aufgebaut, ein Verfahren, mit dem Monet nie befreundet war. Von England wieder in die Isle de France zurückgekehrt, überdenkt und studiert Monet, in stetem Umgang mit Manet, was er von Turner Neues gelernt hat, und so entwickelt sich anfangs der siebziger Jahre diese eigenartige Farbentechnik Monets, die für den gesamten Impressionismus vorbildlich geworden ist und Monet das Werkzeug gab, das er brauchte, um der Schilderer der herrlichen Umgebung von Paris zu werden. Monets Leben scheint diesem gesegneten Landstrich geweiht. Nachdem er vor dem Kriege hauptsächlich in Argenteuil gearbeitet hat, lebt und schafft er in den siebziger Jahren in Argenteuil und Vétheuil. 1886 siedelt er nach Giverny über, dem er seitdem treu geblieben ist. So versenkt er sich immer tiefer in den Reiz dieser weichen, anmutigen Seinelandschaften der Isle de France, deren lockende Farben und feintonige Luft sie geradezu zum Geburtsland des Impressionismus prädestinieren. Mit der Fruchtbarkeit des Genies schafft Monet die langen Reihen köstlicher Landschaften, die aus dieser lieblichen Natur immer neue Stimmungen herauslesen. Seine unablässige Arbeit ist nur von kurzen Studienreisen unterbrochen, die auch ihrerseits wieder reiche Ernte bringen.

Claude Monet. Blumenbeet im Park. 1878
(Sammlung Faure)

Claude Monet. Fischer auf der Seine bei Poissy. 1882
(Sammlung Faure)

Claude Monet. Brandende See bei Belle Isle (Bretagne). 1887
(Luxembourg-Museum, Paris)

1884 verbringt er zum ersten Male den Winter in Bordighera, im farbenprangenden Süden. In späteren Jahren wandte er sich während der rauhen Jahreszeit nach Antibes oder nach Algerien und schuf umfangreiche Gruppen von Landschaften. 1886 und 1887 entstehen im Sommer die grandiosen Meerbilder von Belle-Isle.

Monet wählt in der Regel solche Motive, die ihm erlauben, sich innerhalb der hellen Farbenskalen zu bewegen; die meisten Motive, die das Entzücken der Fontainebleauer gewesen wären, meidet er. Er verbannt von seiner Palette alles Schwarz und Braun, deren Mischung die reinen Farbentöne dämpfen könnte. Er beschränkt sich auf die reinen Farben Blau, Rot, Gelb Grün und mischt dieselben lediglich mit Weiss und ihren koloristischen Nachbarn. Die Mischung komplementärer Farben, Blau und Orange, Gelb und Violett, Rot und Grün wird also vermieden, da diese Mischungen ein stumpfes Grau ergeben, dessen tötende Wirkung den Mischungen mit Schwarz und Braun gleichkommt. Schon Delacroix[23] hatte beobachtet, dass dieselben Komplementärfarben auf der Leinwand unvermischt nebeneinandergesetzt, statt des durch die Palettenmischung entstehenden toten Graues, ein reiches, perlmuttriges Grau ergeben. Diese Beobachtung findet auch Monet bestätigt und so nimmt auch er das Prinzip des Nebeneinandersetzens der Komplementären an, indem er ihre Vereinigung zu koloristischer Harmonie der Netzhaut des Auges überlässt. Dadurch wird zugleich der Lokalton als solcher aufgehoben, ebenso wird der Künstler gezwungen,

[23]) Vgl. Signac, de Delacroix au Néoimpressionisme pag. 35. 36.

die grossen Massen, nicht aber die kleinen Einzelheiten ins Auge zu fassen, wie ja auch das menschliche Auge immer nur einen verschwindend kleinen Punkt des Sehfeldes scharf sieht. Hieraus ergibt sich eine Umformung des zeichnerischen Stiles in Monets Werken; mit dem Zuge seines Pinsels zieht er die Formen zu grossen Farbenbündeln zusammen und löst die Einzelform in den von Licht und Luft gewonnenen Schleier auf. Es wäre ein grosser Irrtum, wenn man Monet in seinen späteren Werken Mangel an Zeichnung vorwerfen wollte, weil er darauf verzichtet, Einzelheiten zu kopieren; es handelt sich, wie bei Manet, um eine Umformung des zeichnerischen Stiles, der nunmehr das Ganze zuerst ins Auge fasst. Es war natürlich, dass ein solches Programm Monet wieder vom Figurenbilde abziehen musste, in dem er 1866, durch Manets Vorgang versucht, sehr glücklich debütiert hatte. Schon vor 1870 ist Monet reiner Landschafter. Diese weise Selbstbeschränkung erlaubt ihm, das Programm Jongkinds und Boudins in genialer Weise weiterzuentwickeln und der Landschaftsmalerei neue Perspektiven zu eröffnen, die Manet kaum so klar erkannt haben dürfte.

Wenn Monets Kolorismus Turner viel verdankt, so ist er auf dem Gebiete der Komposition

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. Frühling. 1887
(Sammlung Faure, jetzt Kgl. Museum zu Stuttgart)

durchaus seine eigenen Wege gegangen. Turner offenbart sich in seinem Liber studiorum, diesem Nebenbuhler von Claude Lorrains gepriesenem Liber veritatis, als ein Kompositionskünstler im Sinne der Alten. Monet geht auf diesem Gebiete revolutionär vor. Nachdem im Jahre 1868 in Japan die alten Ideale umgestürzt worden waren, strömten die Schätze japanischer Kunst in Massen nach Europa, besonders nach London und Paris. Die Freunde japanischer Kunst, die schon vorher die hie und da auf dem Markt auftauchenden Holzschnitte eifrig gesammelt hatten, bekamen dadurch neues, reiches Material in die Hände und Monet, der diesen Kreisen nahestand, hatte Gelegenheit, tief in die Kunst des fernen Ostens einzudringen. Sein besonderes Interesse erregten die Landschaften von Hiroshigé, Hokusai und Kuniyoshi, die in ihren farbenprächtigen Holzschnitten eine in Europa ungeahnte freie und graziöse Kunst der Komposition entfalteten. Nie würde ein korrekter europäischer Landschafter gewagt haben, wie sie, ein ganzes Bild aus Kontrastmotiven aufzubauen, den Zentralpunkt eines Bildes an den Rand zu verlegen oder nur Stücke von Personen, Bäumen oder anderen Dingen ins Bild hineinragen zu lassen. Unter dem Einflusse besonders Hiroshigés bricht Monet mit allen althergebrachten Gesetzen der Komposition und eignet sich den freien Stil der Japaner an. Wir sehen bei ihm, besonders gegen die Mitte und das Ende der siebziger Jahre, Landschaften, die gänzlich nach japanischen Kompositionsgesetzen aufgebaut sind, sogar kleine Einzelheiten, wie der oben ins Bild hineinragende diagonale Zweig fehlen nicht. (Auch Manet hat sich übrigens wohl erst unter dem Einflusse der Japaner gestattet, abgeschnittene Figuren in seine Bilder zu setzen, vgl. „Nana" oder das „Café Concert".) In den japanischen Kompositionen ist in der Regel nur ein ruhiges Element vorhanden: die glatte Horizontline eines stillen Wasserspiegels. Auch für Monet wird diese stille ruhige Dominante in der Mitte charakteristisch. Als sich späterhin sein Stil dem Einflusse der Japaner mehr und mehr entzieht, wird ihm der Aufbau des Bildes in drei horizontalen, ruhig übereinandergelegten Streifen der liebste. Es ist dies Kompositionsschema typisch für den späten Monet, mag er nun das über dem breiten Band der Seine friedlich lagernde Dörfchen Vétheuil, die Themse in London oder die verträumte Holzbrücke über dem Teich mit den Seerosen in seinem Garten in Giverny schildern.

Von Erfahrung zu Erfahrung entwickelt Monet seinen Kolorismus und seine Kompositionskunst zur Meisterschaft. Es wäre verkehrt, ihm eine auf wissenschaftlichen physikalischen Studien aufgebaute Methode unterzuschieben, mit jeder Fiber seines Herzens ist und bleibt er fein empfindender Künstler. Auch die Farbe trägt Monet nicht nach einem festen mechanischen Schema auf wie etwa die Neoimpressionisten, leicht und graziös reihen sich die verschiedenen Farbenstriche aneinander, indem sie sich der Form und dem Charakter des Motivs anschmiegen. Monet strebt nach immer neuer Verfeinerung seiner Sinne und seines Empfindungsvermögens. Das systematische und oft wiederholte Betrachten der Natur führt ihn nun auch in seiner Kunst zu einer eigenartigen Produktionsweise, in der er die von demselben Objekt empfangenen sukzessiven Eindrücke systematisch niederlegt: wir meinen die Schöpfung der berühmten Bilderserien Monets. Monet hat von jeher das Prinzip der grössten Aufrichtigkeit der Natur gegen-

über gehabt. Er arbeitete ausschliesslich vor der Natur. Bei Bildern, die sich nicht auf kleinste Formate beschränkten, war es meist unmöglich, das Werk in einer Sitzung zu beenden, da der

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. Die Pappeln am Ufer des Epte. 1892

Effekt sich mit jeder Stunde ändert. So musste er notgedrungen in seiner Arbeitseinteilung systematisch vorgehen.

Mit den berühmten Serien von Bildern beginnt Monet 1890. Er nimmt von einem Motiv zu gleicher Zeit etwa 10—15 Interpretationen in Angriff. An jedem Bilde wird mehrere Wochen lang nur zu einer ganz bestimmten Stunde gemalt, wenn ein ganz bestimmter

Effekt [illegible], dass die Serie in ihrer Gesamtheit die Geschichte der Lichtphänomene eines Tages [illegible].

Die „Heuschober“, die 1890/91 entstanden, sind die erste dieser Serien, deren Motiv absichtlich so primitiv wie möglich gewählt ist, um die Aufmerksamkeit auf das luministische

Collection Durand-Ruel

Claude Monet. Portal der Kathedrale von Rouen. 1895

Problem zu konzentrieren. Die blendende Lichtflut der sonnenübergossenen Kathedrale von Rouen liefert die zweite Serie, dann folgt ein kühn komponiertes, an die Japaner gemahnendes Motiv „Die Pappelbäume“. Von grösster Schlichtheit ist die durch das in Herbstnebeln verschwimmende Giverny inspirierte Gruppe. Einen phantastischen Märchengarten entrollen die Bilder, die den Seerosen und ihrem stillen Teich in Monets Garten zu Giverny geweiht sind. Dieser Garten ist das Paradies des Künstlers, das er sich selbst geschaffen hat. Üppige Massen bunter Blumen

Phot. F. Hanfstaengl, München

CLAUDE MONET

Boulevard des Capucines in Paris

1873

(Sammlung Faure in Paris)

Phot. F. Hanfstaengl, München

CLAUDE MONET

Heumiete

1889

(Sammlung Faure in Paris)

wechseln dort ab mit verträumten Weihern und hohen Bäumen, durch die das Sonnenlicht filtert. Das ist ein Garten Paradou, in dem Monet seine innersten Träume in die Realität zu übersetzen versuchte.

In unablässiger Arbeit ist Monet immer tiefer in die Geheimnisse der Natur, in die Mysterien des alle Dinge umwebenden Lichtes eingedrungen: er versuchte schliesslich diesen mystischen Schleier allein zu malen. In den beiden letzten Serien der Themsebilder (1902 bis 1905) ist alle Form in den blaugrauen Dunst aufgelöst, der die Londoner Brücken, das Parlamentsgebäude und den breiten Themsestrom verhüllt, nur der mühsam den Nebel durchdringende Sonnenstrahl rieselt wie ein Strom von rotem und gelbem Golde und belebt das Meer der Schatten, aus dem Gebäude, Brücken und Schiffe wie traumverlorene Silhouetten auftauchen und wieder versinken. In diesen letzten Werken hat sich Monet seinem Ausgangspunkt Turner wieder genähert. Wir glauben heute, dass der Impressionismus uns alles gesagt hat, was er sagen kann, doch wer weiss, was uns der grosse Einsiedler von Giverny in den nächsten Jahren noch bescheren mag? —

Collection Durand-Ruel

Claude Monet

Das Bassin mit den Seerosen in Monets Garten. 1899

BIBLIOGRAPHIE

[illegible] Dokumenten und Reproduktionen befindet sich bei Herrn Durand-Ruel in Paris, der seinen Rat, seine umfassende Kenntnis [illegible] Archiv in liebenswürdigster Weise zur Verfügung stellte, wofür wir ihm an dieser Stelle unsern aufrichtigen Dank aussprechen möchten. [illegible] Abbildungen, wozu Herr Durand-Ruel seine Photographien zur Verfügung zu stellen die Güte hatte, tragen den Vermerk „Collection Durand-Ruel".

Zu EDOUARD MANET:

Baudelaire, L'art romantique p. 115.
— Fleurs du mal p. 253: Lola de Valence.
Gustave Geffroy, La vie artistique I, p. 14; III, pag. 127; V. p. 133—141; VI, p. 119—125.
Edmond Bazire, Manet. Quantin, Paris 1884.
*Jacques de Biez, Conférence sur Manet. Baschet, Paris 1884.
Wynford Dewhurst, Impressionist painting. Newnes, London 1904.
Théodore Duret, Les peintres français en 1867. Dentu, Paris 1867.
— Histoire d'Edouard Manet. Floury, Paris 1902. Grosse Ausgabe. Mit dem wichtigen Kataloge von Manets Werk.
— Kleine Ausgabe. Charpentier, Paris 1906.
Paul Gsell, Le classicisme de Manet. L'Art et les Artistes. No. 8.
Emil Heilbut. Die Impressionisten. Cassirer, Berlin.
Georges Lecomte, L'art impressioniste. Chamerot et Renouard, Paris 1892, p. 41—56.
*Paul Mantz, Studie über Manet in „Le Temps". 16. I. 1884.
Camille Mauclair, L'impressionisme. Paris. Librairie de l'art ancien et moderne, p. 45—68.
Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Hoffmann, Stuttgart 1904, I, p. 147 ff.
— Impressionisten. Piper, München 1907, p. 55—114.
— Manet und sein Kreis. „Die Kunst". Bd. 7. Bard, Marquardt & Co., Berlin.
— Der moderne Impressionismus. „Die Kunst", Bd. 11. Bard, Marquardt & Co., Berlin.
George Moore, Erinnerungen an die Impressionisten. Deutsche Ausgabe von Meyerfeld. Cassirer, Berlin 1907.
Antonin Proust, Souvenirs d'Edouard Manet. Revue blanche 1897 pp. 125, 168, 201, 306, 413.
Hugo v. Tschudi, Edouard Manet. Cassirer, Berlin 1902.
Albert Wolff, Studie über Manet in „La Capitale de l'art". Havard, Paris.
Emile Zola, Mes haines. Charpentier, Paris 1879.

Kataloge:
— der Ausstellung der Werke Manets, Avenue de l'Alma, 1867.
„ „ „ „ „ Ecole des Beaux Arts 1884. (Vorrede von Zola)
— der vente Manet 1884.
— der vente Mme veuve Manet.
— der Kollektion Faure, ausgestellt bei Durand Ruel 1906.
— der retrospektiven Ausstellung von Werken Manets. Salon d'automne 1905.

Zu CLAUDE MONET:

Théodore Duret, Impressionisme p. 77—104.
G. Geffroy, Vie artistique I p. 22; III p. 54—95; VI p. 163—174.
G. Lecomte, L'Impressionisme p. 91—104, 193—200.
C. Mauclair, L'Impressionisme p. 69—82.
Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte I, p. 213 ff.
Thiébault-Sisson, Interview Monets in „Le Temps".
Louis Vauxcelles. Une après-midi chez Claude Monet. L'Art et les Artistes. No. 9.

Kataloge:
— der Kollektion Faure, ausgestellt bei Durand Ruel 1906.
— der Themse-Ansichten Monets. Vorrede v. Mirbeau bei Durand Ruel, 1904.

Die mit * bezeichneten Werke waren mir nicht zugänglich und sind nach Meier-Graefe zitiert.

Edmund Harburger

VON

GEORG FRAUNBERGER

Inmitten der Rebberge des sonnigen Rheins gedeiht an den Stätten jahrhundertealter Kultur eine fast sprichwörtlich gewordene dionysische Lebensfreude. Viel von dieser sorglosen, genussfrohen Heiterkeit steckt in Harburger; aber noch stärker lebt in ihm eine stille, bescheidene Freude am Kleinen und Engen, ein lächelndes, nachdenksames Beschauen der Winzigkeit von behäbigen Spiessern, von pfiffigen Bauern und von allerlei grotesk-gemütlichem Gesindel. Vielleicht verdankt Harburger diese köstliche Mischung seiner Eigenart der Doppelheimat, der er entsprossen: in dem engen Eichstätt, wo der Künstler am 4. April 1846 geboren wurde, war sein Vater ehrsamer Kaufmann; seine Mutter war aber eine frischlachende Mainzerin, die in dem kleinen Städtchen nicht heimisch werden konnte und es denn auch schon 1847 durchsetzte, dass die Familie nach Mainz übersiedelte.

Dem der Schule entwachsenen Jungen wurde — und das ist durchaus nicht etwa bloss eine Metapher — die Mörtelkelle in die Hand gegeben. Er sollte Baumeister werden. In dem Baugeschäft, in dem Harburger von 1861—65 arbeitete, scheint er doch auch schon manche künstlerische Anregung erhalten zu haben, denn der Schwager seines Lehrherrn war der Tiermaler Prestel. Harburger lernte dessen Atelier kennen und durfte wahrscheinlich auf Prestels Empfehlung schon 1866 die Saalwände des neugebauten

Edm. Harburger. Selbstbildnis (1870)

„Preussischen Kasinos" in Mainz schmücken — völlig unentgeltlich allerdings. Auch lithographiert Harburger in dieser Zeit für den Scholzschen Verlag in Mainz. Er scheint also in seiner Vaterstadt schon zu einiger Lokalberühmtheit gekommen zu sein, die man freilich nicht recht begreift, wenn man jene Lithographien betrachtet. Was der Zwanzigjährige da gezeichnet, von dem gilt noch nicht das „ex ungue leonem". In Stoff, Komposition und Zeichnung gänzlich unfrei, geleckt und trivial sind sie weiter nichts als unsichere Nachbildungen verbrauchter, süsslicher Vorlagen. Umso unbegreiflicher erscheint nun das fast plötzliche Emporquellen aller Kräfte in dem jungen Künstler während der beiden folgenden Jahre; denn schon 1868 hat er uns jenes Interieurstück gemalt, das im vorigen Sommer vom bayerischen Staate für die Pinakothek erworben wurde.

Um Michaeli 1866 war Harburger nach München in Raupps Schulatelier gekommen. Raupp wurde im Spätfrühjahr 1868 an die Kunstgewerbeschule in Nürnberg berufen, und seine Getreuen siedelten mit ihm dorthin über. Zusammen mit Löfftz, Fritz August Kaulbach, Seiler u. a. verlebte nun Harburger in der Rauppschule im engen persönlichen Anschluss an den selbst noch jungfrischen Meister zukunftsfrohe, lachende Tage. Raupp erzählt noch heute mit warmem Gedenken, wie Harburger damals unter der wahrhaft nicht kopfhängerischen Schar die anderen an Übermut in den Schatten gestellt habe. Man zeichnete und malte bei Raupp nach dem Kopfmodell. Hier erwarb sich Harburger zunächst solide Handwerkskenntnisse. Ausserhalb der Schule entstand in Nürnberg 1868 das oben erwähnte Interieur. Die Wirkung dieses Bildes — saftig dunkelbraunes Holzgetäfel gegen leere graue Wand und grauen Boden — ist ganz und gar auf allzu ausgiebige Lasur gegründet und verrät in dem zähen, harzigen Vortrag noch deutlich den unsicheren Anfänger.

1870 geht Harburger wieder nach München. Eine Reihe von Zeichnungen aus dem Kriegs- und Gefangenenleben, die er nun für illustrierte Zeitschriften schuf, mögen zunächst Erwerbsarbeiten gewesen sein. Viel bedeutsamer und für Harburgers rasche Aufwärtsentwicklung viel charakteristischer sind die politischen Karikaturen dieses Jahres. Doch davon später. —

Harburgers Weiterbildung als Maler steht nun unter dem Zeichen Lindenschmitts. Lindenschmitts Vater war Mainzer und der Sohn unterhielt noch rege Beziehungen zu Mainz. So kam denn auch Harburger 1870 zu Lindenschmitt, der damals in der Schillerstrasse in München eine Malschule hatte. Harburger war indes nicht direkt Schüler bei diesem Meister, sondern freier Gast in Haus und Atelier. Die malerische Anschauung Lindenschmitts hat aber auf den noch unsicher tastenden jungen Künstler mächtig gewirkt. Wie es scheint hat Harburger auch erst auf den Rat Lindenschmitts, der selbst gerne nach Tirol ging, 1871 die Umgebung des Brenner zu einem längeren Studienaufenthalt gewählt. Aber er zeichnete da keine „malerischen" Dorfansichten und Gehöfte, auch nicht die Landschaft hatte ihn dorthin gelockt und nicht einmal die Tiroler Bauern interessierten ihn sonderlich. Er studiert nur die rauchigen Holzstuben, allerlei halbdunkle Winkel und Gänge, Gewölbe und Werkstattecken. Er geht ganz auf im Interieur. In Sterzing und Stafflach hat Harburger sich selbst gefunden und klar erkannt, wohin seine malerische Kraft neigte. Aus diesen Arbeiten heraus erwuchs die herrliche „Wirtsstube zu Stafflach am Brenner", die, 1907 vom bayerischen Staate erworben, nun in unserer Galerie eine bleibende

Heimstätte findet. Merkwürdig, auch von diesem Bilde gilt, was einmal gelegentlich der Jahrhundertausstellung in Berlin gesagt wurde: für die Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die Bilder am wichtigsten, die in den Ateliers und Speichern vergessen wurden. Auch die „Stafflacher Stube“ verstaubte in einem Werkstattwinkel ihres Meisters. Da geschah es, dass nach den stürmischen Jahren der Kunstrevolution kühlere Köpfe mit einer Revision der Geschichte der neueren Malerei einsetzten. In Berlin bereitete man 1905 die grosse Jahrhundertausstellung vor, allenthalben wurde nun nach den Frühwerken unserer Meister geschürft und da „entdeckte“ ein feinsinniger Besucher bei Harburger die „Stafflacher Stube“. Im Jahrgang 1905 veröffentiichte zum erstenmal „Die Kunst unserer Zeit“ dieses Werk, das sich dann so prächtig auf der Jahrhundertausstellung inmitten all jener Köstlichkeiten behauptete. Und nun spendete auch die Kritik ein spätes, aber überschwengliches Lob.

Edm. Harburger. Interieur aus Nürnberg (1868)

Harburger hat vielleicht die grosse malerische Form der „Stafflacher Stube“ nie mehr überboten. Dieses grosszügige, phrasenlose Ausschöpfen des herrlichen Motives, diese Wärme und Ruhe, dieser Takt und diese Sicherheit in der Verwendung der malerischen Ausdrucksmittel! Diese Figuren, die eine logisch notwendige Ergänzung des Interieurs geben und sich so weise und selbstverständlich einordnen, die den Charakter des Raumbildes nicht aufdringlich stören und übertönen, sondern so prachtvoll steigern! Und das hat der junge Harburger fertig gebracht in der Zeit der grausigsten Anekdotenmalerei — 1871/72!

Am Brenner hat Harburger wohl auch den altmeisterlichen, rassigen Männerkopf gemalt (Abb. S. 84). Wie fest ist des Künstlers Hand nun geworden in den paar kurzen Jahren! Breit und satt liegen die Striche da und von der Technik des Jahres 1868 spürt man nichts mehr.

Neben der „Stafflacher Stube“ entstand auf dieser Tirolerfahrt noch eine stattliche Serie von kleineren Interieurs. Die besten unter diesen so überaus bescheiden sich gebenden Bildchen stehen rein malerisch der „Stafflacher Stube“ gar nicht viel nach. All diese weltfernen Winkel und Gänge, diese stillen, dämmerigen, halbdunklen Plätzchen und Ecken sind mit unbeschreiblicher Innigkeit des Schauens dargestellt. Das ist ein lärmfremdes, gieriges Trinken verborgenster Schönheit, die sich freilich nicht dem raschen Gaffer hingibt. Glücklicherweise wurden auch von

diesen Stücken ein paar für die bayerischen Staatssammlungen gerettet. Was Harburger aus Tirol heimgebracht, war bisher verschollen und vergessen gewesen. Nun ist der Jungmeister Harburger wieder lebendig geworden und ich kann mir Freunde seiner Kunst denken, denen er, als Maler wenigstens, lieber ist, als der Harburger in der Höhezeit seines Schaffens.

Leider hat der Sechsundzwanzigjährige noch nicht den Trutz in sich getragen, das am Brenner Errungene unbeirrt und ohne nach anderem hinüberzuschielen, festzuhalten und weiterzuentwickeln. Nach München zurückgekehrt verfällt er wieder dem Einfluss der „Münchner Schule". Der „Dorfbarbier", die „Kontraste" (1872) und eine Reihe ähnlicher Bilder fielen der Kritik seinerzeit wohl durch die Solidität des Könnens auf, allein das Gegenständliche, die Anekdote hat nun auch Harburger, wie so manch anderes starke Talent jener Jahre, vom rein Malerischen weg auf seichteres Wasser geführt.

Edm. Harburger.
Entwurf zu einem Stockgriff (1869)

Noch verderblicher aber als selbst die „Münchner Schule" wurde für den Künstler Venedig. 1876 ging er nach Oberitalien und hielt sich dann wahrscheinlich fast zwei Jahre lang in Venedig auf. Wer Harburger kennt, der weiss, dass hier für ihn nichts zu suchen war. Seine Mappen und Bücher füllt er mit Studien namentlich nach Volkstypen; aber was zum Vorschein kommt, ist kaum mehr, als was schliesslich jeder fertig bringt, der zu zeichnen versteht. Diese Figuren sind nur mit dem Griffel sicher erfasst, nicht von innen heraus geschaut und erlebt. Harburger geht in die Galerien Venedigs und kopiert dort; aber — nichts ist bezeichnender für ihn — seine Kopien sind nicht grösser als ein Quartblatt und denken nicht daran, den Inhalt der unsterblichen Werke auszuschöpfen. Sie geben nur die Impression wieder, mit der diese Werke in ihren Räumen wirken. Ein Interieurmaler steht in der Galerie und versucht in diesen Kopienskizzen das geschlossene und kräftige und dann wieder dämmerige Licht des Aufstellungsortes der mächtigen Bilder einzufangen.

Edm. Harburger.
Schachfigur (1870/71)

Sogar an Landschaften wagt sich Harburger in Italien. Aber sein Pinsel, der die tiefen, schweren, satten und still melancholischen Töne liebt, ist der Sonne des Südens nicht gewachsen. In Venedig hat der Künstler einen grossen siebenteiligen, allegorisierenden Fries „Kunst und Kunstgewerbe" ausgearbeitet. Dieses Werk, das jeder brave Akademiker genau gerade so gut und schlecht hätte hinsetzen können, ist vor allem darum bemerkenswert, weil es den Punkt markiert, in dem sich Harburger am weitesten von seinem wahren Berufe entfernt hat. Schon in der Venezianerzeit und noch eine

Edmund Harburger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Näherin

Originalgemälde im Besitz der Sammlung Hugo Raussendorff in Berlin

Edmund Harburger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sorgenvoll

1887

Reihe von Jahren darnach müht sich Harburger auch mit Motiven aus dem Böcklinschen Gestaltungskreis ab. Nur ein einziges Mal, in der „Erziehung des Bacchus“ (1876), erstand daraus ein grosses Bild. Sonst blieben all die Faune und Nymphen in vielen Dutzenden von Skizzenblättern stecken. Noch zu Beginn der achtziger Jahre will er sich an einem grossen Nymphenbilde versuchen, aber es bleibt beim Wollen.

Aus all diesen Irrungen ringt sich der eigentliche Harburger nur ganz langsam und

Edm. Harburger. „Levée en masse“
(Federzeichnung 1871)

allmählich wieder los, und zwar dankt er das neben manchen fördernden Eindrücken zweier Pariser Reisen wohl in erster Linie seiner Mitarbeit bei den „Fliegenden Blättern“, für die er seit 1872 tätig ist. Seine Entwicklung zum gefeierten Illustrator ist viel langsamer als die zum Maler, aber dafür auch viel einheitlicher und streng logisch. Bei den „Fliegenden“ gab es gebundene Marschroute. Die Möglichkeit zu allerlei Querläufen und Seitensprüngen war hier von vorneherein ausgeschlossen. Da wurde eine relativ kurze Reihe von Grundmotiven in tausenderlei Variationen abgewandelt. Obwohl Harburger fast all diese Motive bearbeitete, so fanden doch bald seine Alkoholiker und Bauern den stärksten Beifall. All das war noch klein, enge und von braver Harmlosigkeit; denn die so oft weit über den oberflächlichen Witz hinausgehenden Seelenbilder seiner Gestalten kommen erst später. Aber diese Beschränkung zwang ihn zu intimem Eingehen und beschaulichem Sichversenken. Das war für Harburger recht heilsam; denn seit 1876 war er ja als Maler ganz direktionslos geworden und auf Gebiete geraten, wo er sich mit dekorativen

Effekten abquälte und in Äusserlichkeiten zu ersticken drohte. Wenn nun auch in den „Fliegenden“ gelegentlich noch Reminiszenzen aus der Venezianerzeit durchbrechen, heimisch konnte er damit in diesem im Altmünchnertum wurzelnden Blatte nicht werden, so dass gerade hierdurch seine Entwicklung wiederum an Einheitlichkeit und innerer Sicherheit gewann. Mit Beginn der achtziger

Edm. Harburger. Interieur (Tirol 1871)

Jahre knüpft er nun auch als Maler unmittelbar an seine Illustrationen an. Ja, sehr oft ist es ein und dieselbe Komposition, die in den „Fliegenden“ und als Malerei auftritt. Was als flüchtige, kecke Zeichnung für den Holzschneider entworfen war, das reizte zum weiteren Ausbau, und recht langsam und bedächtig ging nun der Künstler mit Pinsel und Farbe darauf los, das Motiv künstlerisch restlos aufzuarbeiten und bis in seine heimlichsten Winkel auszuforschen. Zwei Beispiele für viele: der „Dorfarzt“ und die „Näherin“.

Bei beiden ist die Komposition im Holzschnitt für die „Fliegenden“ zeichnerisch schon völlig festgelegt, aber was hat der Maler gerade bei ersterem noch alles herausgeholt! Der anekdotische Charakter des Bildes stört uns hier nicht mehr so sehr wie in Harburgers früheren

Werken, so rein malerisch ist die Lösung geworden. Das Dunkel der unteren Bildhälfte ringt sich mit reich bewegter Silhouette von dem leuchtend gelbbraunen Grunde los und da ist kein Quadratzoll auf diesem Bilde, der für das Auge tot oder gleichgültig wäre. Im Gegensatz zu dem grossen Formate einiger Arbeiten der Venezianerzeit ist das Bild fast winzig zu nennen. Es ist dementsprechend mit der Präzision einer Miniatur durchgearbeitet und doch von so vollendet einheitlicher Wirkung, dass es als Ganzes ein köstlicher Bildfleck für die Wand schon aus weiter

Edm. Harburger. Beim Dorfbarbier (1872)

Entfernung wird, so prächtig und ruhig ist alles zusammengehalten. Die Farbe hat eine Tiefe und lauernd verhaltene Kraft wie die eines geschliffenen Edelachates, dessen Farbenakkord auf Braungelb bis Schwarz steht. Und wie ein Schmuckstein ist dieses Bild, über das aller Zauber des „Reizes der Tafel“ ausgegossen ist, auch gefasst: ein konvexer, mattschwarzer Rahmen von der Breite der Schmalseite des Bildes ohne jede ornamentale Zier und Goldeinlage birgt hinter schimmerndem Glase das Kleinod. Der Dorfarzt ist 1882 entstanden. Es ist eines der ersten Stücke, in denen Harburger nach schlimmen Irrpfaden sich selbst wieder gefunden hat. Die „Näherin“ entstand als Zeichnung zu einem kleinen, halb sentimentalen Gedichtchen für die „Fliegenden“. 1884 malte es Harburger in zwei Varianten. Malerisch kann es sich nicht mit dem „Dorfarzt“ messen und doch ist das Bild gerade für Harburgers Entwicklung als Maler wichtig. Er macht sich jetzt von dem Braun los und strebt hellen, lockeren Harmonien in Grau zu. Aber es ist

noch nicht das köstliche, silberige „Harburgergrau“; ein kühler, bläulicher Hauch liegt noch über dieser Tafel.

Der eben erwähnte enge Zusammenhang zwischen dem malerischen Schaffen Harburgers und seiner Tätigkeit als Illustrator beeinflusst auch seine Maltechnik bald in entscheidender Weise. Von der Handschrift der Tirolerzeit ist längst nichts mehr zu spüren. Rein quantitativ schon hatte sich seit der Mitte der achtziger Jahre das Schwergewicht seiner Produktion nach der Graphik zu verschoben und so bekam denn auch die Pinselführung etwas von der Technik des Griffels. Wer zu den Fanatikern der lasurlosen, breitflächigen Malweise gehört, wird gleich zur Hand sein mit dem Anathem; denn Harburger hat nach der Venezianerzeit weder technisch noch stilistisch reine Ölmalerei gepflegt. Er trieb seine Untermalung mit Aquarellfarben möglichst weit, firnisste dann und ging nun mit Ölfarbe oft mehr lasierend als deckend darüber. Die Untermalung klingt für den Kenner noch an gar manchen Stellen durch. Harburger erreichte mit dieser gemischten Technik Wirkungen, die auf anderem Wege und mit reiner Ölmalerei überhaupt nicht erreichbar sind, und er hat darum diese Arbeitsweise bis zu seinem Tode beibehalten. Die Art der Ölübermalung allerdings unterliegt noch einer ständigen Umbildung und Weiterentwicklung. Sie wird zusehends klarer und sicherer. Was aber bei Harburger sich immer gleich bleibt, das ist das gewissenhafte Studium nach dem Modell, selbst für das tote Beiwerk. Aber nie wird es bis zu unkünstlerischer Pedanterie und auf Kosten der Gesamtwirkung getrieben. Menzel hat sich Harburger gegenüber gerade über diesen Punkt besonders lobend geäussert. In sorglichem Haushalten mit den Kostbarkeiten der Farbe bevorzugt Harburger immer mehr und mehr Harmonien in Grau, die immer duftiger und silberiger werden und die spärlichen farbigen Stellen um so reiner zum Leuchten bringen.

Edm. Harburger. Studienkopf (1871)

Als Harburger auf der Höhe seines Schaffens stand, da tobte der hitzige Kampf um die neue Kunst. In den Jahren des Sturmes hörte man nicht viel von dem stillen, bescheidenen Meister, denn Harburger war keiner von denen, die überall dabei sein müssen. Er liess sich nicht von Richtungen und „-ismen“ beunruhigen und malte, wie es ihm passte. Für das, was er zu sagen hatte, hatte er sich ja selbst schon Ausdrucks-

Edmund Harburger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Beim Dorfarzt

Mit Genehmigung von Viktor Angerer in Wien

Edmund Harburger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

An der Quelle

mittel geschaffen, die ihm im allgemeinen völlig ausreichten, und bloss in einer Strömung mitzuschwimmen, weil jetzt alles, was vorwärts kommen wollte, da hineinsprang, das widerstrebte ganz und gar seiner eigenwilligen und doch so bescheidenen Persönlichkeit. Er lächelte über die närrische Geschäftigkeit gewisser erfolghungriger Macher, aber sein Malerauge hatte für wahrhaft starke Leistungen aus allen Lagern stets neid- und bedingungslose Bewunderung. Was für ihn Assimilationsfähiges in der neuen Kunst war, das hat er nicht in starrem Konservativismus und selbstgefälliger Eitelkeit von sich gewiesen, sondern langsam und organisch sich zu eigen gemacht. Harburger hat oft genug in der Unterhaltung von der Heilsamkeit und Notwendigkeit des Sturmes der Jungen gesprochen, aber es fiel ihm nicht ein, selber in die Phalanx zu treten, und das hatte seinen guten Grund in der Tiefe des Wesens seiner Kunst. Seiner feinen, zurückhaltenden Persönlichkeit widerstrebte alles ungebärdige Lärmschlagen und Predigen, und weiterhin vertrug sich das Freilicht nicht mit seinem künstlerischen Wollen, weil es zu grosszügigem Zusammenfassen und Vereinfachen der Form zwingt, während doch gerade Harburgers Stärke in dem innigen Eingehen auf das Einzelne liegt, das nicht im stürmischen Drauflosgehen der Impressionisten zu erreichen ist, sondern erst im still beschaulichen, langsamen Geniessen, im inneren Erfassen und Schauen sich gibt. So musste er auf das blinkende Sonnenlicht verzichten und darum schwelgte er lieber im milddiffusen, ausgeglichenen und alles Detail herausgebenden Atelierlicht.

Edm. Harburger. Aus Venedig (1876/78)

Was übrigens dem Maler Harburger tatsächlich geschadet hat, das ist die allzu ausgiebige Behandlung des Trinkermotivs. Gerade deshalb übersahen die Oberflächlichen die reinen Qualitäten

Edm. Harburger. Fragment aus dem Fries „Kunst und Kunstgewerbe“

Edm. Harburger. Nymphe (Studie um 1880)

seiner Malerei und waren nur allzusehr versucht, ihn für einen Altmodischen und stationär gewordenen Spezialisten zu halten. Man sah nur noch den Trinker, aber nicht mehr, wie er gemalt war, und so schlug gerade in der Zeit des „l'art pour l'art", die sich nicht genug damit tun konnte, immer zu proklamieren „Der Inhalt ist nichts, die Form alles", bei Harburger das stereotype Motiv die Malerei selbst tot.

Neben den Trinkerbildern nehmen in Harburgers Malerschaffen die zahlreichen kleinen, höchst delikat behandelten Charakterköpfe den breitesten Raum ein. Leider ist es gerade hier ganz unmöglich, eine brauchbare Übersicht über diese Spezialität zu erhalten. Ein Teil davon ist nicht einmal photographiert worden, und auf dem Kunstmarkt haben sich diese Juwele rasch und unauffindbar in alle Winde verloren. Und doch hat Harburger gerade in diesen winzigen Stücken (etwa doppelte Postkartengrösse ist das gewöhnliche Format) eine kaum zu überbietende Eindringlichkeit der Charakteristik entfaltet und eine Malerei von erstaunlicher Stärke erreicht. Denn recht klein sind diese Arbeiten wohl, aber keineswegs Miniaturen. Während nämlich bei solchen gewöhnlich die Unfähigkeit zu wirklich malerischer Gestaltung zum Aufsuchen winziger Formate drängt, ist bei Harburger auch im kleinsten Format noch eine Fülle malerischer Schönheit; der Strich des Pinsels ist hier sicherer und wuchtiger als auf manch grosser Leinwand. Vielleicht denkt noch der eine oder andere Leser an das famose „Porträt des Schweinemetzgers X", das vor etlichen Jahren im Glaspalast hing. Mit welch' heilloser Bosheit war auf dieser handgrossen Platte die Mache „grosser Malerei" persifliert, das vornehme Getue des Repräsentationsbildes festgenagelt!

Wie sehr Harburger ein eigenwilliger, strenger Kopf war, das verraten seine Frauengestalten. Er hat sich nie mit den billigen Effekten abgegeben, die dem geschickten Künstler mühelos beim Arbeiten nach schönen weiblichen Modellen in den Schoss fallen. Nur auf den künstlerischen Abwegen der Venezianer Jahre begegnet man Versuchen, klassische Schönheit wiederzugeben. Ein letztes Mal hat er 1886 mit einem Pastell „An der Mutterbrust“ reine, ruhende Schönheit begeistert geschildert und das Jahr darauf ein ähnliches Motiv in einem kleinen Ölbild, indes gewissermassen nur als Staffage für ein intimes Raumbild, gegeben. Von da ab nicht mehr. In den Jahren seiner vollen Reife hat er nie der „Schönheit“ seinen Pinsel geliehen. Seine Art ging alle dem ängstlich aus dem Wege. Er grübelte viel, und Schönheit um ihrer selbst willen galt ihm noch nicht viel. Er musste seine psychologische Aufgabe vor sich haben; darum reizte ihn wie am Manne so auch beim Weibe zunächst das Charakteristische, und wie Menzel, so führte dieser Drang auch ihn zu dem alternden Weibe. Seine gemütstiefe Art bekam bei solchen Stoffen einen leise sentimentalen Einschlag. Da tappt im „Lebensabend“ eine Greisin, die eine Hand gegen die Mauer gespreizt, die andere am Krückstock,

Edm. Harburger. Zeichnung aus den „Fliegenden Blättern“

Edm. Harburger. Studienzeichnung

Edm. Harburger. Treiber

eine trostlose, einförmig graue Wand entlang nach dem Gestühle zu. Auf einem anderen Bilde hockt in dämmerigem Raume eine Alte auf der Bank, weltentrückt in sich versunken. Dieses kleine, ovale Bild hing in der Harburger-Ausstellung im Glaspalast. Wie geht hier die Malerei ganz im Stoffe auf, wie still erzählt diese Tafel vom ausgesöhnten, einsamen Altern nach rauhem Leben! Hie und da hat Harburger auch dralle Wirtinnen und Bauernkellnerinnen gemalt, deren robuste Behäbigkeit und physische Wucht trefflich zu seinen derbknochigen Trinkern passte.

Edm. Harburger.
Unvollendete Untermalung zu einem Ölbild (um 1886)

Auch eine lange Reihe tüchtiger Porträts hat Harburger, namentlich vor 1890, geschaffen. Neben Familienbildnissen und Selbstporträts und Stücken aus dem Mainzer Bekanntenkreise sind vor allem zu nennen das Bild seines Freundes Oberländer und der keck hingeworfene Kopf des Malers Wilhelm Diez, der nun das Vorzimmer der kgl. Graphischen Sammlung in München ziert.

Harburger hat noch in der letzten Zeit vor seinem Tode sich mit grossen, überraschenden Plänen getragen. Er war im Begriff, sich neue Ausdrucksmittel, sich einen neuen Stil zu schaffen. Eine grausame Notwendigkeit zwang ihn dazu. Mit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre stellte sich nämlich bei ihm ein Gichtleiden ein, das zuerst nur zeitweise und wenig störend auftrat, aber schleichend sich verschlimmerte und im letzten Jahrzehnt Unterarm und Hand so sehr in Mitleidenschaft zog, dass er sie kaum noch frei führen konnte. Von diesen armen Händen konnte Stift oder Pinsel nicht mehr gehalten werden; Harburger musste ihn förmlich zwischen die Finger stecken und mit kindisch unbeholfenen Bewegungen hantieren. Ganz unmöglich war es ihm zuletzt geworden, einen wenn auch noch so kurzen Strich von oben nach unten zu ziehen. In tupfender Bewegung, als wollte er mit dem Pinsel die Malfläche durchstechen, oder in Zügen von unten nach oben musste er sich abquälen. Welch ein Riesenwille musste in diesem Künstler leben, den solche Not nicht lahm legen konnte! Wer hätte ein solch entsetzliches Gebrechen hinter den Zeichnungen in den „Fliegenden“ der letzten Jahre vermutet! Harburger hatte in seinen besten Jahren fast ausschliesslich die kleinen Formate gepflegt und seine Malbrettchen mit delikatester Subtilität des Farbenauftrages gefüllt. Mit dem Jahrhundertwechsel etwa ging er auf grosse Formate über. Dabei wählte er aber daneben immer noch, namentlich für seine köstlichen Studienköpfe, kleine Malbretter. Es ist klar, dass der grosse und

Edm. Harburger. Kinderkopf (1892)

Edmund Harburger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Ein Göttertrank

1905

Edmund Harburger pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Familie des Künstlers

1896

unvermeidlich gewordene Wechsel im Format bei den ersten Versuchen die Qualität der Malerei zunächst nicht günstig beeinflussen konnte und mancherlei von dem, was der Nörgler an den Werken dieser Übergangszeit, beispielsweise an dem Bilde „Beim Apfelwein", auszusetzen haben mochte, bekommt ein anderes Gesicht, wenn man die Sachlage kennt. Ausgeglichen erscheinen diese Schwächen bereits am „Göttertrank". Schade, dass der Künstler, der sich nie genug tun konnte, manchmal auch

Edm. Harburger. Besuch bei einer Bauernfamilie (Studie um 1892)

dann noch an seinen Bildern sass, wenn der Liebhaber frischester Unmittelbarkeit längst Halt geboten hätte. Auch dieses Bild hat beim Überarbeiten nicht mehr gewonnen. Das war einmal weiter gar nichts als ein Stück blauen Himmels und ein feister, glatzköpfiger alter Römer mit unendlich vergnügtem, herzfrohem Lächeln. Muschel, Hände und der trinkende Mund sind spätere Zutaten.

Wie wir uns einen künftigen Harburger zu denken gehabt hätten, das strahlt uns entgegen aus seiner letzten angefangenen Arbeit, aus der wuchtigen Bauernfigur, die er noch lebensgross in Aquarellfarben auf weiss grundierte Pappe mit gewaltigem Pinsel hingesetzt hat. Wie viel Kraft, welch ein ins Grosse gehender Zug spricht aus diesem Torso! Und da stelle man sich vor, wie der halblahme Meister davorstand und mit seinen gichtisch kontrakten Händen rang

und hastend fürchtete, das Modell könnte ihm unter der Arbeit wegsterben, denn es war alt und kränklich! Ein neuer Stil, eine neue grosse Schönheit lebte noch in dem Nimmermüden. Wer in den Tagen, da der Meister als verlorener Mann auf dem Siechbette lag, das Atelier betrat, der sah noch einen mächtigen Pack frischbestellter, weiss grundierter Pappen grössten Formats, auf denen sich ein neuer Harburger aussprechen wollte; denn er fühlte sich noch Herr über sein Leben, das freilich seit langem nur noch in sorgsamster Pflege gefristet werden konnte. In Harburger war bis zur letzten Stunde nur Sonne und stille, trotzige Arbeitssehnsucht. Das war kein von jahrzehntelangem, schleichendem Leiden zermürbter, verbitterter und vergrämter Sechziger; das war ein ganzer Mensch, ein ganzer Mann und ein ganzer Künstler! —

Edm. Harburger. Studienkopf (1902)

Harburger starb am 5. November 1906. Den Sommer darauf rüstete die Luitpoldgruppe im Glaspalast einen Ehrensaal für ihn. Wer nun da eine letzte grosse Schau über das Schaffen des Toten sich erhofft hatte, der hatte Unmögliches erwartet. Nur der jungmeisterliche Harburger der siebziger Jahre ist noch zureichend zu Wort gekommen, von dem „berühmten" Harburger konnte die Ausstellung nur ganz wenig bringen und gerade das Beste nicht; denn Harburger war auf dem Kunstmarkt gar begehrt. Die Bilder seiner Glanzzeit sind längst in alle Winde zerstreut — zum guten Teil noch dazu jenseits des grossen Wassers — und darum schlechterdings unaufbringbar. Wenn es darum schon heute nicht leicht ist, des Künstlers Kräfte im ganzen Umfange zu überschauen, so wird es den Späteren gewiss noch schwerer werden, ihnen gerecht zu bleiben. Das gilt für den M a l e r Harburger. Das g r a p h i s c h e Werk haben die gedruckten Dokumente der „Fliegenden" für immer gerettet und unsere Staatssammlung hat erlesene Proben der Originale

sich gesichert. Der Graphiker Harburger hat übrigens allezeit und in aller Welt eine gerechte Einschätzung erfahren und es ist eigentlich müssige Arbeit, Bekanntes hier zu wiederholen.

Schon als Harburger 1866 zu Raupp kam, war sein Drang nach illustrativer Betätigung so gross, dass in ihm zunächst kein stärkerer Wunsch lebte, als der, bei den „Fliegenden" unterzukommen. Mit der Unermüdlichkeit des Anfängers kopierte er ganze Nummern dieses Blattes, um sich dessen Stil und Technik zu eigen zu machen. Allein noch über ein halbes Jahrzehnt liess der Erfolg auf sich warten, und in hartem Ringen musste sich Harburger seinen Platz unter der Garde der „Fliegenden" erkämpfen. Der „alte Braun" sass noch zu Gericht über die Erstlinge unseres Meisters und er war gerade kein sanfter Richter. Doch endlich, 1872, erschien die erste Zeichnung von Harburger in den „Fliegenden". Inzwischen hatte der Künstler auch die französische und englische Karikatur studiert und sich als politischer Zeichner versucht. So entstand 1870/71 die glänzende „Levée en masse", in der er das Massenaufgebot der wiedergeborenen Republik verhöhnte. Noch beissender, noch schlagender sind die Entwürfe zu Schachfiguren, in denen er im gleichen Jahre Deutschlands Bundesstaaten karikiert hat. Da ist Preussen halb als Löwe, halb als Fuchs geraten und Bayern — nun da mag das Bild auf Seite 80 selber sprechen. Schade, dass Harburger diesem Gebiete ganz untreu geworden ist und etwa seit 1873 ausschliesslich nur noch für die „Fliegenden" gezeichnet hat. Wer in alten Bänden dieser Zeitschrift blättert, der mag sich vor allem über die grosse Gleichförmigkeit aller Zeichner wundern, die sich strenge der Disziplin einer ganz bestimmten, heute schier vergessenen Manier des Holzschnittes fügen mussten. So fallen denn auch Harburgers Zeichnungen unter den übrigen zunächst noch wenig auf. Die Fortschritte der modernen Reproduktionstechnik gestalteten indes bald auch die „Fliegenden" um,

Edm. Harburger. Des Künstlers letzte (unvollendete) Arbeit

und so erhielt denn allmählich auch bei ihnen jeder Zeichner das Recht, in seiner Sprache zu sprechen. Das kam keinem mehr zugute als Harburger. Solange dieser noch mit Blei und Feder arbeiten musste, war seine Art schüchtern und gebunden. Erst als er zu Kreide und Kohle greifen durfte, wurde sein Stil gross und frei, sein Strich voll und farbig, die Eindringlichkeit und Tiefe seiner Charakteristik erstaunlich. Unverkennbar hat Harburgers Stil und Art auf den und jenen Künstler der jüngeren Generation gewirkt. Harburger stand überhaupt zur entscheidenden Zeit, da die moderne Illustration in München erwachte, den Neuerern gar nicht so ferne. Man suchte ihn auch zu gewinnen; er blieb den „Fliegenden" treu. Aber er war allezeit ein vorwärts schreitender Künstler. Daher sein stets waches Interesse für die Jungen, insbesondere für Thöny, dessen Einfluss man auch da und dort in den späteren Blättern Harburgers zu spüren vermeint. Und doch ist er weltverschieden von diesen in der Art, wie er an seine Modelle herantritt: dort ein schneidiges Drauflos-galoppieren, eine fast alle feste Form durchbrechende Kühnheit, bei Harburger ein still bedächtiges, liebevoll gemächliches Eingehen auf das Modell. Dort bei manchem Künstler eine neue Art zu schauen, die entscheidend beeinflusst ist von der Photographie, besonders von dem im funkelnden Sonnenlichte erhaschten Momentbilde. Harburger studierte alle seine Modelle im Atelier. Seine Stärke liegt auch nicht in der blitzartigen Schlagkraft einer das Charakteristische ins Ungeheuerliche tragenden Übertreibung. Harburger karikiert überhaupt nicht; er erzählt ehrlich und sachlich, was sein feines Auge in den Niederungen des Lebens erschaut und gerade deshalb überkommt uns rasch eine ernste Nachdenklichkeit über diesen Schöpfungen, wenn die Komik seiner Gestalten uns einmal gepackt hat. Dass jene komisch und drastisch wirken, liegt aber nicht in der Darstellung, denn die ist sachlich, sondern in ihrem Wesen. Die Schwachen und Kleinen, die drunten bleiben mussten, denen das Leben alles Tiefe und Köstliche verschlossen, die es hat verkrüppeln und verkümmern lassen und die doch nicht unglücklich sind, die hat Harburger geliebt. Dass er die ungeheuerliche Tragikomik dieser Gestalten bis ins Tiefste hinein erkannt, dass er diese Typen aus dem flutenden Strome der Millionenherde herausgerissen und mit nie versagendem Griffel fixiert hat, das ist seine Grösse.

Josef Flossmann.
Reliefporträt des Prof. Edm. Harburger

KARL GUSSOW

VON

ALEXANDER HEILMEYER

„Als auf dem Gebiete der Literatur und der bildenden Kunst die realistische Auflehnung gegen Schulzwang und Überlieferung ihre ersten Taten vollbrachte, konnten sich die vereinzelten Wagstücke revolutionärer Talente inmitten allgemeiner Missbilligung nur wenig Anerkennung, seltene Nachfolge erringen. Seitdem ist manches anders geworden. Die Produktion, mochte sie auch Scheu tragen, den realistischen Tendenzen bis zu ihren äussersten Konsequenzen zu folgen, hat sich doch manche Resultate der neuen Bestrebungen zu Nutzen gemacht. Die Kritik, mochte sie auch ihren, der realistischen Doktrin prinzipiell entgegengesetzten Standpunkt nicht aufgeben, hat sich doch nach und nach zu einer bedingten Anerkennung verstehen müssen." Mit diesen Worten leitete Konrad Fiedler seine Betrachtungen über den modernen Naturalismus und künstlerische Wahrheit ein. An den Anfang einer Würdigung desjenigen Künstlers gestellt, welcher den Umschwung in der deutschen Malerei durch den Naturalismus mitbewirkte, erhalten sie erst ihr volles Gewicht.

Karl Gussow. Selbstbildnis

Karl Gussows Entwicklungsjahre fielen gerade in die auf allen Gebieten geistigen und wirtschaftlichen Lebens mächtig aufstrebende Zeit zu Beginn der 70er Jahre des verflossenen Jahrhunderts. „Die grossen Fragen der praktischen Gestaltung des Lebens auf der einen Seite, die Aufgabe einer immer erweiterten und vervollkommneten theoretisch-wissenschaftlichen Erkenntnis der Welt auf der anderen Seite waren es, welche den besten Teil der intellektuellen Fähigkeiten für sich in Anspruch nahmen und über alle Kraft der Leidenschaft verfügten." Besonders waren es die mächtig aufstrebenden Naturwissenschaften, die am meisten Kräfte anzogen und absorbierten. Das

geistige Leben stand gewissermassen im Banne der Naturwissenschaft, deren Entdeckungen und Forschungen die gebildete Welt in Atem hielten. Auch die Künstler fingen an, die Natur zu erforschen, Untersuchungen anzustellen und Experimente auszuführen. Helmholtz' Untersuchungen über die Optik fanden rege Beachtung. Bei Gussow führte die Beschäftigung mit der Chemie zu Untersuchungen der Farben und der Malmittel. Zuerst war es seine Liebhaberei für alte Geigen, die ihn dazu führte, den alten Geigenlack zu erforschen. Schöne alte Geigen erregten sein besonderes Wohlgefallen. Man erzählt sich, dass ihn diese Liebhaberei sogar veranlasste, Reisen nach entlegenen Orten zu unternehmen, wenn er dort ein seltenes Stück sehen konnte. Welche Kennerschaft er in alten Geigen besass, illustriert folgende Geschichte. Gussow war im Konzert eines berühmten Geigers anwesend. Das Instrument, worauf der Künstler spielte, sollte Stradivarius gebaut haben. Gussow misstraute diesem Gerücht, er liess sich das Instrument reichen und besichtigte es eingehend. Nach genauer Prüfung erklärte er bestimmt und sicher, das Instrument wäre in Frankreich ungefähr um das Jahr 1792 angefertigt worden. Der Geiger wies Gussow die Signatur, worauf sich wirklich der Ort und die Jahreszahl befanden, die Gussow angegeben hatte.

Gussow behauptete immer, der schöne volle Klang alter Geigen wäre eine Folge des alten Lackes, und er bemühte sich eifrig um dessen Herstellung. Schon in Weimar beschäftigte er sich damit. Von dem belgischen Maler Verlat hatte er in Erfahrung gebracht, dass aus Bernstein Lack zu gewinnen sei. Aber erst nach jahrelangem Experimentieren gelang es ihm, diesen Lack herzustellen. Gussow teilte sein Verfahren dem Lackfarbenfabrikanten Martini in Weimar mit. Später in Berlin bot ihm eine Gesellschaft, die den Vertrieb von Bernstein übernommen hatte, eine hohe Summe, wenn er ihr die Herstellung des Lackes überlassen würde.

Gussow war auf dem Gebiete der Technik sehr erfinderisch. Er hatte nicht nur den Geigenlack gesucht und den Bernsteinfirnis gefunden, sondern auch die Farben und Malmittel chemisch analysiert, die alten und neuen Werke der Malerei studiert und wertvolle Schlüsse daraus gezogen. Im Gegensatz zu vielen Geheimniskrämern unter den Künstlern, die mit ihren technischen Erfahrungen und Praktiken vorsichtig zurückhalten, hat Gussow aus seiner Wissenschaft und seinen Erfahrungen kein Geheimnis gemacht, sondern offen und ausführlich mitgeteilt, was er wusste. Einem mehr als vierzigjährigen Bemühen und eifrigem Studium verdanken wir sein vor kurzem erschienenes, ungemein wertvolles Büchlein „Maltechnische Winke und Erfahrungen", aus dem wir hier einiges mitteilen. Gussow spricht unter anderem von der Ausbildung der jungen Maler; er sagt: „Wenn heute ein junger Maler seine Vorstudien vollendet hat, wenn er es überhaupt für notwendig hält, solche zu machen, so geht er ohne irgendwelche Vorkenntnisse ans Malen nach der Natur. Niemand sagt ihm, wie er das eigentlich anfangen soll. Er sieht von anderen sich das Notdürftigste ab und bemerkt nicht, dass auch seinen Vorbildern in den meisten Fällen alles technische Wissen fehlt. Da werden heute diese, morgen jene Mittel empfohlen, ja ich habe Bilder gesehen, die auf der Kehrseite der Leinwand, also auf der ungrundierten Seite

Karl Gussow. Gewandstudie

gemalt waren. Hat er dann mit Mühe und Not sich die Ölfarbentechnik zu eigen gemacht, dann heisst es: die Ölfarbe ist überhaupt nichts, die Temperafarbe ist das einzig Wahre. Wieder beginnt für ihn die Qual, nur dass das Ding noch schwerer geht. Ohne es zu ahnen, verliert er Zeit um Zeit und bemerkt nicht, dass ihm die Grundlagen fehlen. Wenn die Erkenntnis einkehrt, dass er sich auf schiefer Bahn befindet, ist meistens seine künstlerische Entwicklung schon so weit fortgeschritten, dass technische Studien kaum noch möglich werden, ihn auch langweilen. So malt er weiter, so gut oder so schlecht es geht, lässt sich dies oder jenes aufschwatzen und wundert sich dann, wie es nur gekommen sein mag, dass sein so bewundertes Gemälde nach kurzer Zeit Risse, Sprünge und Abblätterung zeigt. So lange der Studiengang unserer Kunstjünger nicht von Grund aus geändert wird, ist keine Hoffnung auf Besserung in der Haltbarkeit unserer Gemälde zu erwarten. Der heutige Zustand bezeichnet einen Verlust an Nationalvermögen ohnegleichen.“ Er beobachtete die Kopisten in den Galerien und sah, dass sie auf ihren Paletten fast ausnahmslos Farben, wie: Deckgrün, Kadmium, grüne Pigmente, Chromoxyd hatten, lauter Farben, von denen die alten Meister nichts wussten. „Man muss sich daher nicht wundern, wenn die Kopien einen ganz anderen Farbcharakter zeigen, als die Originale.“ Gussow bedauert sehr, dass alle Tradition verloren gegangen ist: „In alten Zeiten war ohne Schultechnik kein Atelier zu denken. Einer stand auf den Schultern des andern, die gesammelten Erfahrungen waren allen bekannt und wurden von ihnen ziemlich beobachtet.“ Gussow studierte die Technik der Alten und kommt auf Grund seiner eingehenden Studien und Beobachtungen zu vielfach anderen Schlüssen und Resultaten. Wir können hier nicht genauer darauf eingehen, aber was er z. B. über den Malgrund und seine eigentliche Bedeutung sagt, das sollte jeder Künstler und Kunstforscher lesen. Gussow bewies seine ausgezeichnete Kennerschaft auf dem Gebiete alter Kunst am besten, dass er lange bevor der Streit um die Echtheit der berühmten Darmstädter Holbein-Madonna zwischen Dresden und Darmstadt entbrannte, bewies, dass das Darmstädter Bild Original sei. Die Klarheit und Logik, die in Gussows Buch „Maltechnische Winke und Erfahrungen“ waltet, weist auf einen denkenden Künstler von hervorragenden intellektuellen Fähigkeiten hin. Ein solcher Künstler musste die

Grundlagen seines Handwerks genau kennen, wusste er doch, wie viel es darauf ankam und wie enge Material und Gestaltungsweise miteinander verbunden sind. Schon seit langem waren ihm die Nachteile der Ölfarbe bekannt und er dachte viel darüber nach, wie man deren Mängel beseitigen und doch die Vorteile der Ölmalerei erhalten könne. Nach langen Untersuchungen und vielen

Karl Gussow. Nymphe mit Faunen

Experimenten fand er in der fettsauren Tonerde einen Stoff, der, als Zusatz zu der Farbe gebraucht, ein ausgezeichnetes Bindemittel darstellte. Er schreibt darüber in seinem Büchlein: „Ich war so durch Benützung der fettsauren Tonerde zu einem Material gelangt, das meinen Wünschen und Absichten entsprach und auf Leinewand wie auf Brett sich vortrefflich bewährt hat.“ Gussow hatte nun seine Technik, die sich dem Tempo seines künstlerischen Temperamentes anpasste. Er konnte nun so malen, wie er wollte, und seiner Naturanschauung vollkommen Ausdruck geben.

Gussows ganze Entwicklung ging dahin, sein künstlerisches Schaffen so solid zu fundieren,

Karl Gussow pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Frau des Künstlers

Karl Gussow pinx.

Das Weib und die Künstler

als möglich war, und es zeitlebens immer mehr auszubauen. Daher er auch ohne viel Umwege sein Ziel erreichte und beispiellose Erfolge schon in jungen Jahren erzielte.

1843 als der Sohn eines brandenburgischen Baurats geboren, zeigte er schon in früher Jugend ein ausgesprochenes Zeichentalent. Der Vater bestimmte ihn zuerst zum Baufach. Später

Karl Gussow. Die gute Zeit

schickte er ihn auf die Kunstschule nach Weimar, wo Gussow 1861 zuerst bei Ramberg, dann bei Pauwels Malerei studierte. 1867 ging er zu Piloty nach München, dann nach Italien, hierauf wieder nach Weimar, wo er 1870 als Professor der Kunstschule angestellt wurde. 1874 folgte er einem Rufe nach Karlsruhe. 33jährig wurde er Professor an der Berliner Akademie.

Seine Berufung zum Lehramt in so jungen Jahren verdankte Gussow allein seiner persönlichen Tüchtigkeit und seinem Können. Er war in jener Zeit, die erst anfing, das Handwerk in der Malerei zu erlernen, einer der wenigen Maler, der wirklich malen konnte. In seiner Weimarer

Zeit malte er noch in lasierender Art. Diese Periode illustriert das hier abgebildete Motiv „Nymphe mit Faunen“. Es steckt noch ein gut Stück romantischer Anschauung in dem Bildchen. Aber bald hatte er diese Anschauung, die noch ganz von dem akademischen Geist der Weimarer Schule eingegeben war, überwunden.

Schon in Karlsruhe wurde er von den Wogen der von Westen her eindringenden naturalistischen Strömung erfasst. Bald stand er mitten im Kampfe der Geister und wurde ein Bannerträger des Naturalismus. Seine Anschauung war, dass der Kunst nur durch die Natur auf die Füsse geholfen werden könne. Man könne nicht aus der Phantasie schaffen, auch die phantasievollste Kunst beruhe auf Wahrnehmungen.

Karl Gussow. Studie zu dem Bilde „Das Kätzchen“

Karl Gussow. Der Teppichhändler

Gussow betonte immer wieder, man müsse das malen, was man sieht, und man müsse darin zeigen, dass man malen könne. Diesem Programm entsprach auch seine Malerei. In Karlsruhe malte er um 1874 ein Genrebild, einen Soldaten, der eben aus dem Feldzuge heimkehrt und Mutter und Schwester seine Erlebnisse erzählt. Alles war so dargestellt, dass man es für ein Stück Natur ansehen konnte. Gussow stellte sich mit seiner Kunst fest auf den Boden der ihn umgebenden Welt, mitten in seine Zeit. Er suchte und wollte nichts anderes, als das Leben, Menschen und Dinge in ihrer gewöhnlichen Umgebung darstellen. Seine Modelle bezog er in jener Zeit aus dem Schwarzwald. Man

begegnet auf seinen Bildern öfter biederen Schwarzwälder Bauern und hübschen Schwarzwälderinnen in ihrer originellen malerischen Tracht. „Der Bauer mit dem Kätzchen“, ein Bild, das im Jahre 1874 in Berlin so grosses Aufsehen erregte, ist gleichfalls diesem Stoffkreise entnommen. Ein so rücksichtslos die Wirklichkeit schildernder Naturalist war selbst den Berlinern etwas Neues. Das Bild schlug wie eine Bombe in das in althergebrachten Geleisen verlaufende

Karl Gussow. Stilleben

Berliner Kunstleben ein. Die Hüter und Wächter des „guten Geschmackes“, Tageskritik und Gartenlaube, waren empört. Die Augen waren eben noch nicht an solche Farben gewöhnt. Die Maler kolorierten ihre Bilder nach Art der Aquarellmaler; eine so gesunde, energische Malweise, wie sie Gussow besass, musste sie erschrecken. Gussow sprengte die Fesseln, in die der konventionelle Geschmack die bisherige Malerei darnieder gehalten hatte. Man mochte dagegen sagen, was man wollte, Gussow blieb mit seiner Anschauung im Recht. Alles Vorwärtsstrebende und Werdende in der Kunst schloss sich ihm an.

Menzel, der ihm zuerst gar nicht sympathisch gegenüberstand, wurde schliesslich durch die Unmittelbarkeit und Kraft in Gussows Malertemperament für seine Kunst eingenommen. Gussow hatte sich mit seinem ersten Auftreten Berlin erobert, er galt bald als der Mittelpunkt und der

Durchbildung der Formen, in der Schönheit und Leuchtkraft der Farben an alte Meisterwerke gemahnen. Als Maler interessierte er sich vor allem für das Individuelle und Charakteristische im Ausdruck und in der Bildung der Form, nicht nur des Kopfes, sondern auch der Hände. Gussow war der Meinung, dass auch die Hände einen wichtigen Bestandteil des Bildnisses darstellen. Er meinte, sie wären für die Charakteristik der Persönlichkeit äusserst wichtig, und der Maler müsse sie daher mit Sorgfalt behandeln. Viele seiner Bilder zeigen eine solche Sorgfalt in

Karl Gussow. Landschaftsstudie (Bodenlehen bei Berchtesgaden)

der Ausführung der Hände. Welche feine Charakteristik liegt z. B. in den Händen des „Teppichhändlers“ und der „Magdalena unter dem Kreuze“!

Diese Hände sind mit grossem Verständnis gezeichnet und mit fast plastischem Gefühl für die Form modelliert. Welche Feinheit des Auges offenbart sich auch in der überraschend stofflich gefühlten Darstellung des Fleisches und Inkarnates der Haut und der Haare, besonders bei Frauenköpfen, die, vom Lichte umschmeichelt und bestrahlt, einen geradezu lebensprühenden Ausdruck erhalten! Dieser Reiz wird noch erhöht durch die Schönheit der Farbe an sich, die Reinheit des Kolorits und seine blendende Leuchtkraft. Ein Bildchen auf der Münchener Ausstellung stellte die Berglehne bei Berchtesgaden dar; ein einfaches Stück Natur, ein Ausschnitt aus der dortigen Landschaft, aber mit solcher Glut der Farbe, solcher Wärme des Kolorits gemalt, dass man ins Licht zu sehen und das Wehen der warmen Sommerluft zu verspüren glaubte.

Gussows Naturanschauung und rationelle Malweise feierte in solchen Bildern Triumphe. Welchen Stoffen er sich auch zuwendete, sein Können äusserte sich in jeder Form in überraschender, glänzender Weise. Dieses Können, verbunden mit einer so lichten Erkenntnis des Wesentlichen in der Malerei und einer hervorragenden pädagogischen Fähigkeit der Mitteilung und Unterweisung, machten Gussow in hohem Grade zum Lehren und Unterrichten geeignet. Er war ein ausgezeichneter Lehrer. Würde er diese Gabe nicht durch die Praxis erwiesen haben, so würde man diese Seite seines Talentes auch schon in seinem Buche erkennen. Es hat durchaus pädagogischen Charakter. Von seiner Art zu lehren und von seinen Erfolgen als Lehrer erzählt am besten sein früherer Schüler Karl Oderich.

„Gussows Ruf als Lehrer war selbst nach meiner mecklenburgischen Heimat gedrungen, so dass auf Anraten eines kunstverständigen Freundes mein Vater beschloss, mich zu ihm nach Karlsruhe zu senden. . . .

In Berlin drängte alles, was an der Akademie war, zu Gussow. Er hatte gleichzeitig an die 70 Schüler und Schülerinnen, davon 30 bis 40 Akademiker. Selbst Maler, welche schon die Meisterschulen absolviert hatten und schon selbständig waren, waren froh, wenn sie einige Semester unter Gussows Korrektur arbeiten konnten. Gussows Korrektur war kurz und schneidig, wie sein ganzes Auftreten. Zehn Sekunden schweigender Betrachtung genügten Gussow, um gleichsam mit dem scharfen Auge eines photographischen Apparates die Hauptfehler einer Studie zu entdecken. Dann legte er los: „Die Nase ist miserabel, das Glanzlicht ist hier dreieckig begrenzt, der Schatten am Nasenflügel hat die Form eines Parallelogramms, das Nasenloch zeichnet sich nach oben so“, — ein Nagelritz in den nassen Hintergrund gab die Richtschnur — „sehen Sie das? — Nun dann machen Sie's und so wie die Nase nehmen Sie auch den Mund vor und die Augen,

Karl Gussow. Landschaftsstudie (Baumgartenlehen bei Berchtesgaden)

das sind bei Ihnen ja die reinsten Knopflöcher.“ In dreissig Minuten hatten wir alle unseren Senf weg. Waren am nächsten Tage die getadelten Stellen nicht zu seiner vollen Zufriedenheit ausgefallen, dann wurde dem Betreffenden nahegelegt, sich mit dem Gedanken vertraut zu machen, lieber einen einträglicheren Beruf zu ergreifen. Bei den Schülerausstellungen der Akademie hatte

Karl Gussow. Damenbildnis

vor allen die Gussow-Klasse den Ruf eigenen Könnens. Und dass in der Tat unsere Schule nicht die schlechteste war, ist auch schon daran zu ersehen, dass eine ganze Anzahl tüchtiger und namhafter Künstler aus ihr hervorgegangen ist, so u. a. Bennewitz v. Loefen jr., Dammeyer, Fechner, Genzmer, Hans Hermann, Max Klinger, Koner, Kubierschky, Müller-Breslau, Pacher, Petersen-Angeln, Prell, Schlabitz, v. Voigtländer, Volz. Hätte Gussow nicht selbst als ausübender Künstler Bedeutung erlangt, er hätte sich als Lehrer dieser Schüler allein schon ein unsterbliches Verdienst um unser so kunstkargendes Vaterland erworben.“

Sein glänzender Erfolg als Lehrer, sein künstlerischer Ruf drangen überall hin und verschafften ihm Ruhm und Ehre, aber auch viele Neider und Feinde. Aber all das hat nicht vermocht, ihn

Karl Gussow pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstlandschaft

Albert Wenk pinx

Phot. F. Hanfstaengl, Münche

Sonniger Tag (Amalfi)

Karl Gussow. Die heil. Magdalena

je von seiner Bahn abzudrängen. Er blieb sich und seiner Kunst treu, als er sich entschloss, Berlin zu verlassen und in München seine künftige Heimat aufzuschlagen, wo dann die letzten grösseren Schöpfungen entstanden. Er folgte darin vielleicht einem Zwange seiner künstlerischen Natur, einer unabweisbaren Notwendigkeit zur äussersten Konzentration, zu einem Sammeln seiner besten Kraft? Im Anfange seiner Dränger- und Stürmerjahre, da er der Fahne des konsequenten Naturalismus folgte, nahm die exakte Beobachtung und Wiedergabe der Natur sein ganzes künstlerisches Interesse in Anspruch. Die Tätigkeit seiner Phantasie äusserte sich vorerst in seiner technischen Erfindungsgabe. Dann gewährte ihm das Porträt und die Landschaft Anregung und Spielraum für koloristisches Empfinden. Die Farbe regte seine Phantasie mächtig an; er gibt seinem Fühlen und Empfinden in Farben schwungvollen Ausdruck.

In seiner letzten Schaffensperiode musste er notwendig zum farbigen Stimmungsbild gelangen. Die Farbe wird der Träger poetischer Stimmungen. Es entsteht das Bild der „Magdalena am Kreuzesstamm“ und dann die „Herbststimmung“, jenes wundervolle, ergreifende Bild, das die Einsamkeit und Melancholie der Natur im Herbste tief empfinden lässt. Wie ein leises Ahnen mochte ihm bei diesem Bilde sein nahes Alter und Ende fühlbar werden. Aber er sollte nicht damit sein Leben und Schaffen beschliessen. Resignation wäre nicht der rechte Abschluss eines so regen, temperamentvollen Künstlerlebens gewesen. Sein Schaffen sollte mit einem kraftvollen Aufschwung enden. Mit seinem letzten Werke, „Das Weib und die Künstler“, erreichte er den Höhepunkt seines Schaffens. Ein Bild von grossartiger Einfachheit, packenden Kontrastwirkungen enthält es eine Fülle von malerischen Reizen. Es ist eine Apotheose auf die in Schönheit prangende Natur, die er so sehr geliebt hatte. Gottfried Keller hat dieses Glück des Schauens in ein paar wundervollen Versen gepriesen:

„Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluss der Welt!“

Am Tyrrhenischen Meer

STUDIEN UND GEMÄLDE VON ALBERT WENK

VON

EUGEN ANKELEN

„Der Schwalbe nach bin ich gezogen
Wohl über die Berge, das weite Meer.“

Ein Bergwall umgürtet den Golf von Genua. Man sagt, Italien kenne keinen Frühling. Und wer getrieben von Sehnsucht nach Sonne durch den Gotthard kam und nun im März oder April die rauhen Schluchten und engen Täler des ligurischen Apennin am Eisenbahncoupéfenster vorüberziehen sieht, der sehnt sich leicht zurück nach der behaglich warmen Stube seiner nordischen Heimat. Spärliche alpine Flora, Weissdorn und Wacholder am steinigen Wildbachrand, Schnee in den Rinnen und Mulden, magere Zypressen vor zerfallenen Hütten. Und doch — kaum zu glauben — so nah dem milden Küstenstrich des tyrrhenischen Meeres! Soll ja schon der Mai mit Fug und Recht als Sommermonat der Riviera gelten.

Ein schriller Pfiff! Heftiges Hämmern der Räder. Lärmend durcheilt der Bahnzug die Finsternis im langen Tunnel des Monte Giovi.

Dann aber wird es Tag. Und es wird Frühling. Pfirsich- und Apfelblüten und zartfrischgrünes Laub am knorrigen Feigenbaum. Vorbei an Sampierdarenas versandetem Flusstal. An sonnigen Bergesschroffen kriechen bunte Villenkarawanen hinan und hinter den Wällen von Genua erhebt sich aus dem Häusermeer die altehrwürdige Kathedrale von San Lorenzo, dahinter spannt sich ein brillantendurchwirktes opalschillerndes Tuch, der Golf von Genua. Salve, mare tyrrhenum!

Albert Wenk. Sturzwellen (Ölstudie)

Der Italienreisende nimmt nun sorglich seinen Bädeker zur Hand, denn ehe er daran denken darf, die vielbesungene und noch öfter gemalte

Albert Wenk. Zypressen am Strand von Nizza (Ölstudie)

Felsenküste der Riviera auf sich einwirken zu lassen, muss er doch in erster Linie die Namen der Städte, Golfe, Höhen und Kape, welche er besichtigen will, kennen, sie müssen ihm erst vorgestellt sein. Erst wenn er einmal weiss, dass er beispielsweise das „Capo lungo" vor sich hat, wird ihm dieses Vorgebirge mit seinen klassischen Linien durch seinen Namen interessant. Lernen wir zufällig irgendwo jemanden kennen, der den Eindruck macht, dass er den höheren Kreisen angehöre, so gewinnt er — nicht wahr — erst in unseren Augen, wenn er sich uns als wirklicher Geheimer Rat oder gar als ein noch höheres — Wesen vorstellt?

Mit anderen Augen als der Laie betrachtet bekanntlich der Maler die Natur. Ihm liegt nichts daran, bei dieser Gelegenheit seine geographischen Kenntnisse zu erweitern. Was fragt er darnach, wie jene Landzunge heisst, die sich trotzig und keck als Scheidewand dort zwischen zwei Golfe schiebt! Was kümmerts ihn, dass die bunten Häuserquadrate des stolzen Reggio auf seiner Leinwand nur gerade noch als bläuliche Silhouette in die Erscheinung treten! Für ihn ist die Stimmung alles.

Und während der Laie sich bei einem Gemälde erst „etwas denken kann", nachdem er dessen Titel gelesen hat, so erdenkt sich der Künstler häufig erst für das fertige Werk den Titel, und zwar aus Rücksicht auf das kaufende Publikum. Für den Kunsthändler freilich ist der Titel eines Bildes von grösster Wichtigkeit. „Die Klippen des Todes", „Die Insel der Seligen" regt eben die Phantasie des Laien ganz anders an, als „Felsen im Meer" oder „Sandbank".

Je weiter sich der Landschaftsmaler vom veralteten Vedutenmaler entfernt, desto

Albert Wenk. Felsenküste bei Nervi (Ölstudie)

mehr hat er Chancen, dem Kunstfreund etwas zu bieten, was sich nicht durch photographische Naturaufnahmen ersetzen lässt, nämlich das durch seine malerischen Qualitäten geschätzte Kunstwerk, das rein sinnlich wirkt, wie gute Musik. Eine Symphonie in Tönen und Farben, Gleichklänge, weiche oder starke Akkorde, eine mit wilder Geste über der brandenden See sich reckende Felssilhouette, herbe oder sanfte, bizarre oder keusche Linien, Gegensätze in kalten und warmen Tönen, das sind malerische Probleme.

Albert Wenk. Capo lungo, Nervi (Ölstudie)

Diesen Prinzipien huldigt Albert Wenk als Italienmaler. Seine grosse Leidenschaft ist die See. Nicht die spiegelglatte, die in heisser Mittagssonne schläfrig mit kaum merklichen Atemzügen daliegt. Eher noch lockt sie ihn, wenn sie ausruht von einer tollen, stürmischen Nacht in wohliger Ermattung mit langgezogenen, heissen Atemzügen. In den Tiefen treiben dann Tritone und Nixen noch immer ihr Liebesspiel, und an Felsen, Klippen und Riffen leckt noch die murmelnde Brandung. Wenn sich aber die sturmgepeitschten Wogen in wilder Jagd überstürzen, wenn sie einander überspringen im rasenden Wettlauf, weil jede die erste sein möchte bei der ungestümen, den trotzigen Felskolossen am Ufer zugedachten Umarmung, dann ist Meister Wenk ganz in seinem Element, und mit kecken, breiten Pinselhieben hält er die Impression in satten, sonoren Tönen fest. Und dass er sie nach Skizzen und Studien, die er der Natur abgerungen hat, in Gemälden von oft sehr grossen Dimensionen ebenso lebendig und wildbewegt zu geben versteht, darin liegt seine Stärke.

Albert Wenk. Blick aufs Meer bei Nervi (Ölstudie)

Als der lebhafte, kaum dem Knabenalter entwachsene Jüngling seiner badischen Heimat Lebewohl sagte, um in Brasilien seinen Beruf als Kaufmann zu finden, da

mag wohl schon der zukünftige Maler mitgesprochen haben. Das Abenteuer lockte ihn. Und das Meer.

Auf den Akademien in Antwerpen (Professor van Luppen) und in Düsseldorf hat der junge Wenk seine Malerstudien begonnen mit Ersparnissen aus seiner zweijährigen kaufmännischen Tätigkeit in Brasilien. Aber erst unter Professor Schönleber in Karlsruhe legt er den Grundstein

Albert Wenk. Blick auf Neapel (Ölstudie)

zu seiner späteren künstlerischen Entwicklung. Was Wenk bei Schönleber an intimer Naturbeobachtung, an wohlabgewogenen, vornehmen Tönen und an Technik gelernt hat, kommt seinen Gemälden sehr zustatten. Auch in der Wahl der Motive ist er dem verehrten Meister vielfach treu geblieben. In Feinheit der Zeichnung und liebevoller Behandlung des Details konnte oder wollte Wenk dem Lehrer nicht folgen, sein ungestümes Temperament verlangt ausschliesslich nach breiter und wuchtiger Darstellung der Impression, nach sinnlichen Farbklängen und vollen Tonwerten. Wenk ist der Temperamentvollsten einer und ein Malertalent durch und durch.

Unser Vollbild „Schottisches Fischerdorf" hält noch ganz an Schönleberschem Einfluss fest. Es stammt von einer früheren Studienreise des Künstlers nach Frankreich (Bretagne), England (Cornwall) und Schottland. Wir haben es als Gegensatz zu den übrigen Studien und Gemälden Wenks unserer Kollektion einverleibt.

Im „Fischerdorf“ ist Feierabend. Elegisch fällt das Licht der Abendsonne durch die Wolkenschleier. Eine ernste, ruhige Linie führt vom Gestein des Vordergrundes hinaus zu dem breitgelagerten Bergeshang und in mächtigen Wogen rollt die See der Küste zu. Eine Symphonie in Moll. Der Grundton des Gemäldes ist warm, locker und luftig und die kälteren Reflexe, besonders auf den silberfarbenen Dächern, stehen zum Ganzen in wohltuendem Gegensatz.

Albert Wenk. Alter Hafen in Sorrent (Ölstudie)

Die übrigen Reproduktionen führen uns teils an der Steilküste von Nervi und Nizza hin, teils an die klassischen Gestade Süditaliens und Siziliens.

Wie ein Kulturwall trennen die tadellosen Strandpromenaden von Nervi und Nizza blütenduftende Gärten, Parkanlagen, Lorbeer- und Pinienhaine von der Unkultur eines meerumspülten Felsenlabyrinthes. Aber dort draussen auf zackigem Block ist gut sitzen und träumen. Leise murmelt die Welle. Im Seetang haust eine kleine Welt für sich. Die Krabbe retiriert seitwärts vor dem grotesken, chamäleonfarbenen Seeteufel, der sich in den Algen geschäftig herumtreibt. Bald da, bald dort taucht ein kleines, kleines Seeungetüm auf. Und wie praktisch kleiden sich alle diese Lebewesen, wie passen sie sich klug der Umgebung an! Aber die Menschen vom Strandweg, dort auf dem Wall jenseits der Unkultur, sie kleiden sich nach der neuesten Mode und spazieren so selbstbewusst, weil sie sich stets das Neueste leisten können. Und sie sehen nicht die leuchtenden Kupferränder der blassblauen Wolken, hinter denen sich die Abendsonne

versteckt hält, sie sehen nicht, wie metallische Reflexe in langer, breiter Strasse über die Strichwellen gaukeln, wie das Felsengestade in tiefe Tinten getaucht gigantische Formen annimmt. Sie sehen nichts. Und wenn ihnen der moderne Maler das Meer in frischen, der Natur abgerungenen Tönen mit der ganzen Begeisterung seiner sensiblen Seele auf die Leinwand zaubert, dann

Albert Wenk. Sorrent (Ölstudie)

sagen sie, halb ungläubig und sehr überrascht: so — ja — so haben wir das Meer allerdings noch nie gesehen!

Intensivere Lichtwirkung, kräftigere Farbengebung dürfte wohl selten ein Maler ohne Zuhilfenahme pointillistischer oder neo-impressionistischer Mal- und Anschauungsweise erreicht haben, wie Albert Wenk in seinem „Sonniger Tag bei Amalfi". Während der „Abendfriede" (Küste von Sorrent) uns wie ein Stück Böcklinscher Romantik anmutet, haben wir in dem „Sonnigen Tag" einen Naturausschnitt im besten Sinne des Worts, dem ein breiter, zielbewusster Vortrag die Grösse der Wirklichkeit verleiht. Beide Auffassungen haben jedoch nicht nur ihre Berechtigung, sondern sie sind in dem einen wie dem andern Motiv sogar durch den Charakter der Landschaft bedingt.

Albert Wenk pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Abendfrieden (Küste von Sorrent)

Albert Wenk pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Schottisches Fischerdorf

Das uralte Surrentum, der Geburtsort eines Torquato Tasso, seine jäh niederstürzenden Felswände, in deren Höhlen und Grotten wilde Tauben und Möwen nisten, sie haben einen Klinger und Böcklin und so manchen Dichtermaler begeistert, aber auch manchen sonst überzeugten Realisten unter den Malern zum Dichten, zur Romantik verleitet. Die Felsenküste von Amalfi

Albert Wenk. Stürmisches Wetter bei Amalfi (Ölstudie)

hingegen, die dem Naturfreund erst vor wenigen Jahren durch eine neue Kunststrasse zugänglich gemacht wurde, können wir uns kaum anders, als naturalistisch wiedergegeben, im Bilde denken.

Hier paart sich das Grandiose mit der bestrickenden Sinnlichkeit üppigster Vegetation. Früh schon haben fromme Mönche hier — wie überall, wo die Erde mit ihren Gaben und Reizen nicht geizt — sich niedergelassen und im Fremdenbuch des Albergo della Luna, dem ehemaligen Kloster in herrlichster Lage zwischen Atroni und Amalfi, finden sich folgende launische Verse eines Hotelgastes:

Ein Mönchlein wohnte sorgenlos
Dereinst in meiner Zelle,
Ihm spielte — um das Kinn der Speck,
Zu Füssen — ihm die Welle.

Die Welle einer blauen Flut
Mit rebumranktem Ufer,
Was unser Herrgott je erschuf,
Nichts Schöneres erschuf er!

Die Klosterglocke läutete
Zum Essen und zu Messen
Und unser Mönchlein betete
In Messen und beim Essen.

O Mönchlein mit dem Rosenkranz,
Dir kann nichts Schöneres werden!
Du hast — was Du im Himmel suchst —
Ein Paradies — auf Erden.

Albert Wenk. Sizilianische Landschaft (Ölstudie)

Aber zur Winterszeit, wenn der Scirocco von der afrikanischen Küste herüberbraust, wenn der Sturmwind sein wildes Lied pfeift und der Anprall der Wogen dazu den Bass donnert, dann zittert das kecke, lebensfrohe Felsennest Amalfi. Und noch ein Kontrast:

Nicht weit von diesem paradiesischen Erdenwinkel liegt das menschen- und gottverlassene Pästum. Die mächtigen Travertinquadern der Tempelruinen zeugen von verwichener Pracht und Grösse, wo jetzt fiebersieche Hirten ein elendes Dasein fristen. Welche Stürme mögen über diese Stätte hinweggefegt, wieviel Krankheit und Elend mögen hier Generationen um Generationen erduldet haben, bis sie geworden ist, was sie heute ist: eine Oase des Todes inmitten eines mit üppigster Vegetation gesegneten Landes!

Koloristisch ernst sind Albert Wenks Neapelbilder, himmelhoch erhaben über die süsslichen Darstellungen neapolitanischer Künstler. Ein Vergleich zwischen modernen Italienmalern deutscher Nation und italienischen Künstlern, die ihre Berge und ihr Meer jahraus jahrein zu studieren Gelegenheit haben, fällt übrigens auch sonst mit wenigen Ausnahmen zu Gunsten des Nordländers aus. Selbstverständlich wollen wir auf beiden Seiten nur ernst zu nehmende Talente in den Vergleich ziehen und absehen von jener Unzahl von Malern und Malerinnen, welche beispielsweise auf Capri an schönen Tagen so zahlreich unter ihren Malschirmen zu finden sind, wie Pilze nach warmen Regentagen im Hochwald. Hier wie dort sind die wenigsten geniessbar. Auch einen Segantini, der — geboren in Arco — nicht einmal die italienische Heimat mit seinen Landsleuten gemein hat und dessen kraftvolle Natur sich zu der grosszügigen Gebirgsgegend der Vallassina hingezogen fühlte, wollen wir hors concours stellen.

Die Regel aber ist: ein Künstler, der das Hoheitsvolle, die Grandezza der Küstenlandschaft des tyrrhenischen Meeres zu erfassen und zu schildern imstande ist, kommt über die Alpen und als Gast in das Land seiner Sehnsucht. Wer seine Angebetete begeistert besingen will, darf nicht immer in ihrer Nähe sein. Der Italiener sieht statt Tönen Tönchen. Bei seiner Vorliebe für eine

Albert Wenk. Taormina (Ölstudie)

zierliche Mache und pikantes Detail verliert er die Grösse. Ja, ein über viele Monate ausgedehnter Studienaufenthalt im Süden birgt selbst für den Nordländer die Gefahr, dass er durch die Brille des Italieners zu sehen anfängt. Der Sinn für ernste, grosse Formen weicht mehr und mehr der Vorliebe für liebenswürdige Kleineffekte, die Breite der Behandlung nicht selten einer spitzen Pinselführung. Am gefährlichsten sind da die italienischen Sommer. Wenn der in Sonnenglut zitternde Äther so durchsichtig ist, dass man von Capri aus drüben über dem spiegelglatten Wasser die Häuser von Torre del Greco am Fusse des Vesuvio zählen kann, dann tut der ernste Maler besser daran, sich dem dolce far niente hinzugeben, als diese prickelnden, einschmeichelnden Töne und Tönchen, die es auf die Verweichlichung abgesehen haben, sich anzueignen.

Diese Gefahr besteht für Albert Wenk allerdings nicht. Auch aus seinen sizilianischen Studien spricht trotz ächt südlichem Kolorit grundehrliche deutsche Art. Überall dieselbe kraftstrotzende Individualität, die sich in kühnen, breiten Pinselhieben und Spachtelschlägen ausleben will.

Noch hat uns der im besten Mannesalter stehende und von rastloser Schaffenslust beseelte Künstler sein Bestes nicht gegeben, denn jedes neue Werk von seiner Hand gibt uns den Beweis, dass sich Wenk in aufsteigender Linie bewegt und dass Stillstand ihm gleichbedeutend wäre mit Rückschritt.

Albert Wenk. Campagna am Meer, Taormina (Ölstudie)

Paul Thiem

VON

A. SPIER

Wir leben in einer Zeit, die von geprägten und dargebotenen Kulturwerten überfüllt ist. Die, denen sie zu Nutz und Frommen dienen sollten, haben keine Möglichkeit, zu ihnen zu gelangen oder gar bei ihnen zu verweilen. Unser Kunsthaushalt erinnert an die übervollen Haushaltungen vieler Reicher, die nicht imstande sind, die Flucht ihrer Zimmer zu benützen, ihre Bilder zu betrachten, ihre Bücher nur dem Titel nach zu kennen. Ein Schrank, der das Inventar enthält, täuscht ihnen ein sicheres Eigentumsgefühl vor, in Wirklichkeit, im Sinne des „Wirkens", gehört ihnen alles nicht, da sie es nicht begreifen, also nicht geniessen.

Für die bevorzugten berufslosen Besitzenden bietet der kurze Tag so viel äusserliche Ansprüche und Vergnügungen, dass sie jeden weiteren Weg, jede Zeitabgabe für die Werte der Kunst wie der Literatur ausserhalb ihres Könnens sehen; ja, sogar der Wille zu diesen Wegen kommt ihnen abhanden, sie wissen bald nicht mehr, um was sie sich selber bringen.

Wie in einer Mailcoach sitzen sie in ihr von aussen aufgestelltes Vergnügungsprogramm eingezwängt. Sie lesen nur die Bücher, die von der Zwittermacht Mode und Reklame vorgesetzt werden, gute und schlechte wild durcheinander. Sie sehen nur die Bilder, die im Vordergrund der Ausstellungen und im Vordergrund der Zeitungen stehen. Dieser eine so beklagenswerte Missstand hat in seiner Wechselwirkung den zweiten noch verhängnisvolleren im Gefolge, dass im Durchschnitt nur „die" Kunst in den Vordergrund getragen wird, die erfahrungsgemäss der Menge der Spazier-

Paul Thiem. Selbstbildnis

gänger im Reiche der Kunst zu gefallen verspricht, die sie, die nur zu oft Vorbeigänger sind, an sich zu zerren versteht. Wie viele Bilder, die sie in dem Bildungsjargon „Schlager“ nennen, sind nur zum Sensationszweck im Widerspruch mit dem eigenen, innersten Geschmack des Künstlers geschaffen worden. Und bei all dem bestechenden Buhlen um seine Gunst ahnt dieses eilige Publikum gar nicht, wie leblos sein individueller Geschmack geworden ist, wie ihn die Überlastung mit dem kunterbunten Zuviel unterdrückt und allmählich vernichtet.

Unter der so weit grösseren Zahl der Menschen, die arbeiten müssen, besteht noch ein lebendiges, ungestilltes Verlangen nach ästhetischen Eindrücken, nach Geschmacksbildung, nach Kunst. Aber sie haben kaum eine hastige Stunde, um nur das anzusehen, was in den Vordergrund gerückt steht.

So ist die Lebensgestaltung der Freien, der Halb- und Viertelsfreien und der Unfreien, wenn man näher hinsieht, tatsächlich kulturfeindlich, der Zeitmangel steht jeder wählerischen Beschäftigung mit der Kunst und jeder Vertiefung des Verhältnisses zu ihr im Wege.

Die grosse stehende Behauptung von der Bedeutung der Kunst für das ganze deutsche Volk ist sehr „rhetorisch“ zu nehmen, die Beweisführung darf das literarische Gebiet und die Tribüne der Festredner nicht verlassen. Ausser bei den schaffenden Künstlern bedeutet die Kunst unter den Millionen Deutschen nur sehr wenigen ein Lebenselement. Mit der Kunst geht es heute im besten Falle so, wie mit der Religion. Man muss zu einer Konfession gehören und wenn es am geeigneten Platze ist, religiös tun. In Wahrheit haben wir im Vaterland für die Überfülle von Kulturwerten keine Besucher, keine Betrachter, keine Liebhaber im Sinne der Liebe zu den künstlerischen Dingen, die ihrer habhaft werden will, vor allem habhaft im Verstehen, im Geiste!

Unter dieser Tatsache leiden die bildenden Künstler in erster Reihe. Bücher kann man in den Bibliotheken selbständig suchen, entdecken, mit nach Hause nehmen. Welche Zufälle müssen aber mithelfen, um in ein entlegenes Atelier, zu einem stillen Künstler, für den keine Mittler eintreten, den keine Partei auf das Podium der Öffentlichkeit stellt, zu führen! Wenn er gesehen sein will, muss er selbst auf den Markt, mitten ins Gedränge, wo die „Her-Rufer“ stehen, und wenn er nicht schreit und die überschreit, die es von Natur oder Not schon besser können, holt er sich nur einen Feind ins Herz, — die Bitternis der Enttäuschung, die zerstörend nagende. Was hilft ihm die Einsicht, dass das, was auf dem Kunstmarkte den Sieg davonträgt, noch lange kein Sieger an sich ist, dass es sich erst in der Stille, im Bestand als Kunst erweisen muss, dass erst der tägliche Verkehr ein Bild auf seinen wahren Wert, auf seine tiefere Wirkung prüft, ihm erst den rechten Platz gibt.

Es ist ungesucht, dass sich diese Gedanken an den Namen Paul Thiems knüpfen, der in der „Kunst unserer Zeit“ einem weiteren Publikum vorgestellt werden soll. Er könnte selbst für sich reden, denn wenn er nicht malt, schreibt er, und aus allem Literarischen, was von ihm erschien und was noch im Manuskripte liegt, spricht der dichterische, denkende Maler, dem sich „das All erschliesst“. Wäre er als Bauernjunge geboren, wahrscheinlich wäre er unmittelbarer, mit Hilfe seiner ersten, überraschenden Zeichnungen durch die Vermittlung des Volksschullehrers,

des Pfarrers zum Stipendium, zum Malen gekommen. Aber sein Elternhaus stand in Berlin, er sah wohl früher und eindringender schöne Bilder, als ihre Urquelle, die Natur.

Er ward im Jahre 1858 in Berlin geboren, als Sohn eines Mannes, der sich als bedeutender Geschäftsmann wie als bedeutender Kunstkenner einen Platz eroberte. Paul Thiems Kindheit fällt in die Zeit der wachsenden materiellen Erfolge seines Vaters, in die Zeit, die diesem eben die

Paul Thiem. Blick auf Starnberg (Vorfrühlingstag)

Möglichkeit gab, seiner Begeisterung für die Kunst Ausdruck zu verleihen, als Kunstfreund zu kaufen und zu sammeln. Der natürliche, hervorragende Kunstsinn Adolph Thiems entwickelte sich zur feinen Kennerschaft, führte ihn zu merkwürdigen, für jenen Zeitgeschmack kühn selbstständigen Ankäufen. Er erkannte die Schönheit der Barbizoner, ehe sie klassifiziert waren. Ein bleibendes Denkmal seiner Wahlfähigkeit ist der Adolph Thiem-Saal im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

So sah Paul Thiem schon als Kind die effektreine, schlichte, wahre, stille Schönheit der Bilder von Corot, Daubigny, Troyan, Rousseau, Diaz. Er hörte seinen Vater in stets gleicher Begeisterung erzählen, wie ihn diese Bilder, einmal gesehen, bis in den Traum verfolgt, nicht losgelassen hätten, was sie ihm, was sie an sich bedeuteten. Im friedlichen, ergänzenden Gegensatz zum begeisterungsfähigen, energischen Vater stand die stille, sinnige Mutter, die Komponisten-

Paul Thiem. Handzeichnung

tochter aus Halle, der die salonferne Kinderstube mehr Heimat war und blieb, als das glänzende Haus, in dem Berliner Welt aller Farben ein- und ausging, in dem Künstler wie Menzel und Knaus als Freunde verkehrten, in dem die Kunstinteressen immer mächtiger in den Mittelpunkt traten.

Trotz all dieser täglichen Eindrücke ward Paul Thiem kein Grossstadtkind und kein Salonkind. Verträumt lauschte er mehr auf alles Leise und Liebe, was in Worten und Melodieen von seiner Mutter kam, als auf die lautere Musik, auf die lauteren Leute im Salon, als auf alles Laute, was über die Schwelle seines Elternhauses kam. In der beredten Umgebung blieb er ein stiller Knabe, der oft um seines Träumens und Schweigens willen zurechtgewiesen wurde. Für die systematische Berliner Schule schien er nicht zugänglich. Was als Zerstreuung galt und vom ersten braven Lernen ablenkte, war wohl das innere, starke, verträumte Leben.

Auch dem Landpfarrer in Posen, zu dem Paul Thiem mit neun Jahren geschickt wurde, gelang es nicht, ihn zu drillen. Was die Schulbildung zu wünschen übrig liess, trug höhere Gewinne ein. Denn die vielen, freien Stunden führten den wilden, freiheitsdurstigen Jungen in die Natur, gewährten ihm die schrankenlose Bewegung in Wald und Feld, den Verkehr mit den Tieren und ihren Hütern, das gespielte Indianerleben — neue Bilder, neue Träume. Die Berliner Wirklichkeit war verdrängt. Wenn an die Eltern geschrieben werden musste, geschah es nur in Versen. So hatte Paul Thiem in den drei und einhalb Jahren in der Provinz dem Landpfarrer anderes und weit mehr und Bedeutenderes, als in dem Stundenplan stand, zu danken: eine erwachende Künstlernatur hatte dem Weckruf der Natur freudig und ungestört gelauscht, hatte sie nahe gesehen, hatte sie lieben gelernt. Keine Jugendliebe mag treuer im Herzen bleiben, als die zur Natur, sie enttäuscht nicht, sie ist da und wartet, die wahre Penelope für fahrende Menschenkinder aller Sorte. Nach welchen Entwicklungsjahren und Entwicklungsirrfahrten man auch zu ihr zurückkehrt, sie ist nicht nur dieselbe, sie ist um so viel mehr, als wir mehr von ihr erschauen und fassen können, sie gibt das Alte neu und „schöner, wie am ersten Tag“. Dass er als schöpferischer Künstler einmal um sie „freien“ dürfte, das wünschte Paul Thiem schon damals in seinen Träumen. —

Paul Thiem pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hauptstrasse in Dinkelsbühl

Paul Thiem pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Sturm

Die Barrikaden der akademischen Bildung waren zu nehmen, ein regelrechter Bildungsgang galt als selbstverständlicher Befehl, dem Gehorsam geleistet werden musste. Die Jahre, die Paul Thiem in Berlin und Potsdam, erst auf dem Gymnasium, dann im militärischen Dienst und später auf der Universität verbrachte, entfernten ihn nicht von der Natur und nicht von der Kunst. Nach der Rückkehr, nach der Heimkehr zu ihnen strebte trotz aller Gegenströmung sein

Paul Thiem. Gott Vater lässt die Tiere bemalen

ganzes inneres Leben. Das Denklustige, das Dichterische ward immer lauter. Mit seinem Taschengeld, das ein bürgerlich pädagogisches Mass nicht überstieg, erwarb er sich die Reproduktionen der Bilder, die sein eigener Geschmack wählte, er las in Mengen und traf unter vielem die vielsagende Auswahl der englischen Humoristen; alles Gewählte aber ward von seiner Begeisterung für Shakespeare überstimmt.

Aber die Kunst des Malens lockte ihn immer wieder, er probierte und liess liegen. Und an dem Liegenlassen hatte wohl ebensoviel, wie der passive Widerstand seiner Umgebung, das verstehende Messen anderer Grösse und die eigene Bescheidenheit ihren Anteil. Keine Ermutigungen, keine Hindernisse, eine Art Gewissenhaftigkeit in seiner Natur, ein Untertanenverhältnis zum Vernünftigen, zum sogenannten Sicheren, das Heer der guten Ratschläge, all dieses zusammen band die Energie des Entschliessens. So nahm ihn in seiner Sturm- und Drangzeit die

sogenannte „praktische“ Theorie beim Kopfe und bestimmte ihn zum Studium der Kunstgeschichte. Ein paar Jahre versuchte er da befriedigend zu hören, zu sehen, zu arbeiten, zu forschen. Es war der enge Zusammenhang mit der Kunst, der beständige Einblick in ihre Werke, in ihr Wirken, das ihn dann zwischen dem wechselnden Nein und Ja seiner Natur so lange festhielt. Und dennoch alles, was ihm die Stellung des Vaters, was ihm der akademische Studienweg gewährte, erschien ihm wie eine Ruhe auf der Flucht nach seinem Ideal. Er brachte es bis zu einer Doktorandenarbeit über Tiepolo, aber, vor dem mündlichen Examen desertierte er in die Stadt der Flüchtlinge, in die Stadt der Freischarler, in die Stadt der Selbstbejaher aller Arten und aller Unarten, die die Feste feiern, wie sie fallen, die die Bilder malen, wie sie wollen, nach München! Das geschah im Frühling 1883.

Alles, was hinter ihm lag, schien ihm der Berg der Prüfung, den er überwinden musste, um zu dem seiner suchenden Natur, seinem langsam gereiften Erkennen offenbar gewordenen Heimatsrechte zu gelangen: „Ich werde Maler!“ Wer gegenwärtig die zurückgelegte Strecke des Thiemschen Entwicklungsganges übersieht und in ihr das Beharren einer inneren Notwendigkeit erkennt, stimmt ihm zu: Er musste Maler werden. Die ersten Münchener Meister, denen er seine Proben vorlegte, widersprachen ihm nicht. Piloty meinte: „Es ist viel drinn“ und Löftz sagte: „Was Sie wollen, sehe ich, aber dazu werden Sie lange brauchen“. Er besuchte die Akademie, lernte bei Löftz, Raupp, Gysis, nur kurze Jahre. Dann begann er die selbständige Arbeit und damit den schweren, immer schwereren Kampf ums Dasein, Dagelten, Dableiben in der Kunst. Er führte ihn ohne Schwanken, mit allen Schwierigkeiten eines Entflohenen, der im Widerspruch mit seiner Umgebung „nicht anders kann“, der von seinem inneren Gesetz nichts opfern konnte und dabei die breitere Existenz seiner Familie ermalen sollte. Für diesen komplizierten Kampf war er von Natur nicht ausgerüstet. Er lebte viel zu sehr nach innen, ganz seiner Vorstellung von Kunst zugewandt, um nur je zu bedenken, was man dazu- oder wegtun muss, um vielen wohlgefällig zu sein. Für dieses Zwick-Mühlenspiel, in dem der geschickte Spieler die Wege zum Idealen wie zum Materiellen zu vereinigen versucht, hatte er keinen Sinn übrig. Alles, was sich in ihm spiegelte, was von ihm bedacht und gefühlt wurde, wandte er mit dem ganzen Eigensinn seiner Energie der Aufgabe zu, die ihn besass. „Die“ Stimmung, „die“ Wolken, „den“ Himmel, „das“ Licht, sie in der Erscheinung festzuhalten, das war das Bestreben seiner Arbeit.

Wie er zu seiner malerischen Aufgabe steht, das spricht er selbst eingehend in dem satirisch-humoristisch-philosophischen Buche „Der Prinz und sein Onkel, eine Reise mit Abenteuern“ aus, das eben bei Heinrich Minden in Dresden im Erscheinen begriffen ist.

Der betreffende Prinz soll im künstlerischen Sinn „sehend“ werden, steht mit einem Maler vor einer Landschaft, der er keinen Reiz abgewinnen kann, und frägt:

> „Gibt es Menschen, die hier stehen bleiben und Schönheit geniessen, wo ich im höchsten Grade gleichgültig bin, dann will ich mich bedingungslos unterwerfen.“

Und der Maler antwortet:

> „Es gibt solche Menschen. Ein feinsinniger Künstler kann euch aus diesem Ausschnitt der Natur ein Bild fertigen, das ewiges Leben verdient. Ich kann hier nur versuchen nach meinem Empfinden das Sachmögliche zu

Paul Thiem. Die letzten Ehren

deuten. Der echte Landschaftsmaler kann ohne phantastische Beigabe von Menschen und Fabelwesen, Ruinen und Wasserfällen, frei von allem romantischen Theaterzauber aus einem Abschnitt der Natur ein Kunstwerk heraussehen, das euch bezaubert. Es entsteht vor seinem Bild ein Wohlklang in eurer Seele."

Der Prinz fällt ein:

„Ich bitt' euch, gebt mir den Anfang, ich sehe noch immer ohne Einsicht auf diese Landschaft vor uns. Zeigt mir ihre Reize für den Maler, ich werde dann eure Bilder besser würdigen."

Und der Maler lehrt weiter:

„Nun wohl. Was kann der Maler hier sehen und wie ein Bild daraus gestalten? Er fühlt, nehmen wir an, zunächst die Linie. Die Strasse geht in eigener Windung hinauf, der Hügel zeichnet sich gegen die Helligkeit ab, in gewisser geschwungener Biegung. Der Baum hat seine nur ihm gehörige Form. Die Musik seiner Seele findet sofort den Rhythmus, die musikalische Mathematik dieser Linien zusammen und gegeneinander. Die Linien des Gewölkes fügen sich zu seinem Zwecke klingend ein. Er kann schon ein Bild zeichnen, welches Wohlklang besitzt, denn ihm kommt zu Hilfe das Licht, welches als Stärke und Schwäche, als hell und dunkel sein Bild bereichert. Aber vergesst nicht, er sieht diese Linien schon anders, wie ihr. Seine Erfahrung ändert sie in seinem Auge unwillkürlich und sein Auge ist ein je nach der Persönlichkeit mehr oder weniger empfindliches für den Zusammenklang, der für ihn entscheidend ist. Sein Auge wird diese oder jene Linie mehr beugen oder mehr strecken. Vor allem wird er das Einfache, Brauchbare finden aus dem Verworrenen. Je geringfügiger das Material ist, mit dem er arbeiten kann, desto mehr muss er heraussehen können. Darum wird das grösste Kunststück, Meisterstück eines echten Malers das sein, welches mit rein malerischen Mitteln aus einem fast Nichts ein Meisterwerk schafft. Wenn er des Dichters Hilfskunst nicht braucht und doch dichten kann, so gibt er seine Kunst rein. Er muss den Dichter mehr fühlen als sehen lassen."

„Ich begann mit Absicht von der Zeichnung aus. Denn gehen wir nur einen Schritt weiter, kommen wir zur Farbe, so muss ich euch in einem gewissen Sinne zuerst verwirren. Der eigentliche Maler wird nämlich nicht zuerst die Linien sehen, sondern das, was ihn zunächst am stärksten trifft, ist die Farbe, d. h. eigentlich das Licht. Denn wisset, dass es in der Natur keine Linie gibt, sondern nur schwingende Körperchen, die vom Licht mehr oder weniger erreicht werden. Die Linie ist ein Resultat. Sie stellt die Grenze unseres Sehvermögens dar oder, wenn ihr wollt, den Willen und die Kraft unseres Sehvermögens, die vibrierenden Massen zu scheiden. Nach euerem Begriff ist der Himmel blau mit weissen, braunen oder schwarzen Wolken, die Erde rotbraun, die Strasse grau, der Baum grün. Der Maler kennt diese kindlichen Begriffe nicht mehr, darf sie nicht kennen. Er hat den Bannkreis der Täuschung hinter sich, in dem ihr noch lebt. Unzählige Täuschungen der Sinne müssen überwunden werden, ehe er brauchbar sieht. Wie wir Täuschungen des Gefühls, der Seele erkennen lernen müssen, ehe wir wertvoll denken können."

„Der Maler fühlt das Vibrieren der Farbe und sieht die Farbe als solche, ohne sich vom Banne des Gegenstandes, der die Farbe trägt, beeinflussen zu lassen, denn er sieht sofort farbig räumlich. Das will heissen, begreift die Veränderungen, welche die dazwischen lebende Luft dem Farbton gibt. Er sieht auch nicht Farbe einzeln als Note, sondern im Zusammenhang als Akkord. Durch die Musik schreitet er zur Dichtkunst. Er weiss, dass dieselbe Farbe sich fort und fort mit dem Licht ändert, ihr Grundton schwingt. Er weiss, dass dasselbe Blatt und jedes Ding in heller Sonne eine andere Farbe hat, als gleich darauf im Wolkenschatten, eine andere am Morgen, am Abend, am Mittag. Daher ist der Zusammenklang der Farben jeden Augenblick ein anderer. Nun tritt er also hieher und sieht Musik, denn die Massen der mit- und gegeneinander stehenden Farben tönen einen sanft oder mächtig klingenden Akkord. Er ist entzückt, sein feines Auge bietet ihm einem Strauss aus diesen Farben. Er sieht einen Reichtum an Übergängen, an Disharmonien, die sich auflösen, sieht Farben, die für euch noch nicht einmal vorhanden sind. Das helle Licht des bewegten Himmels lässt durch den Gegensatz das Land mit dem silbergrauen Faden der Strasse zusammengehen zu einer halbdunklen Masse. Der gegen das Licht tief dunkel wirkende Baum gibt den Bass. Die Feinheit der Zeichnung verbindet sich mit dem Licht und dem Ring von Hell und Dunkel, dem Zauber

Paul Thiem. Auf der Fahrt

die Farben. Des Malers erfahrene Hand mildert hier, verstärkt dort, und das Bild entsteht und greift euch an. Ist der Maler ein zarter Mensch, so wird er im Zusammenspiel dieser vorhandenen Werte ein stillsinnend wirkliches Bild schaffen: ist er leidenschaftlich, so wird er mit starker Betonung der Gegensätze ein tief ernstes oder lebhaft drängendes Werk hinstellen. Er wird das Licht steigern und das Gedämpfte der Dunkelheit nähern. Der eine wird namentlich die Linie benützen, um den Naturausschnitt zum Bilde zu erhöhen, der andere wird mit dem innerlich gefühlten Klang der Farben euch ein Bild vermitteln, ein dritter — und der beste somit — wird mit allen Mitteln den grossen Willen seiner Seele frei machen und euch zeigen, welcher ausserordentliche Reiz in diesem Stück Natur liegt und welchen Geist man ihm aufprägen kann. Ein grosser Meister vereinigt in sich alle Künste. Der Aufbau eines vorzüglichen Werkes der Kunst zeigt den Architekten, seine Farbe den Maler, sein Rhythmus den Musiker, seine stille oder grosse Leidenschaft den Dichter. Nehmt eine Tondichtung. Ohne den Reiz der Farbe wird sie hart sein und an sinnlichem Zauber verlieren. Die Farbe der Musik ist ihr Wohlklang. Und jeder Meister hat seine ihm eigene Farbenempfindung, sei er Musiker, Dichter oder Maler."

Paul Thiem. Sonnenstunde im Wirtsgarten

In solcher eindringlichen Hingabe an sein Objekt, in solcher forschenden, lauschenden, wachsamen Konzentration weiss ein Künstler nichts von Publikum, Mode, Konzession. Es ist die Konzentration, in der sich der Künstler in seine Aufgabe verliebt, in ihr die Welt sieht, ihr mit der Energie seiner Bewunderung und seines Schaffens alle Zeit, alle Denkkraft, alle Tatkraft gibt. Und ob diese Welt, die er malen, bleibend festhalten, auferstehen lassen möchte, ein vom Sonnengold geküsstes, verlassenes Haus ist, das die Baumwipfel mitleidig zärtlich zu schützen scheinen, oder ein versteckter, geheimnisvoll beleuchteter Waldsee, oder ein Kruzifix am Waldwege,

Paul Thiem. Adolph Thiem, der Vater des Künstlers

das goldenes Herbstlaub, wie mit einem Heiligenscheine umgibt, oder eine Sandgrube, deren Erdfarben sich wie mit einer stillen Leuchtkraft geltend machen, — jeder Vorwurf aus seiner Welt lässt ihn nicht los, versetzt ihn in den Schöpferrausch, der der Liebeslohn des Künstlers ist.

Aber im Gang der Arbeit, im Zurücktreten und Kritisieren, im mannigfaltig wechselnden Verhältnis zu ihr kommen auch die Zeiten, in denen der Künstler Mitschauende braucht — einen Widerklang, eine Bestätigung von Verstehenden, eine Verstärkung von aussen. Ist er schaffenslustig und schaffenskräftig, wird er immer wieder von neuen Eindrücken und Entwürfen angezogen und an die Staffelei gebunden, so dauern diese Zeiten des Verlangens, der Unbefriedigung, der Entrüstung nicht lange.

In einem solchen Zwischenstadium der Depression und Revolution schrieb Paul Thiem sein Meinen, seinen Zorn und sein Erkennen nieder. Da und dort liegt in dem Vorfenster eines Münchener Buchladens eine Broschüre: „Kunstverständnis und vornehme Leute.“ Darin schildert Paul Thiem sein Verhältnis zu dem Kulturmenschen im Vaterland, kritisiert mit der Kritik, die aus wehmütiger, lang verhaltener Entbehrung ersteht, die Hilfe von aussen sucht und Hilfe von innen fand.

Sagt er doch nach allem Grollen und Fordern:

„Wer allein spazieren gehen kann, mit offenem Auge, geschultem Ohr, wem alles, auch das Nicht-Ich, der Betrachtung wert scheint, wer die Bildung der Wolken, die Linien der Landschaft, die Farben, Licht und Schatten, die geheime und offene Musik des Lebendigen sehen und hören gelernt hat, teils durch eigene Bemühung, teils durch die Künstler vor und mit ihm, wer so gebildet ist, der lebt, wie es einem Menschen geziemt, der geniesst zu allen Zeiten, und sein Genuss hat nur eigene Arbeit gekostet. Dieser hat Eintritt in die freie, grosse, abgeschlossene Welt der Kunst, unnahbar den Bequemen, Stumpfsinnigen, Unfeinen. Seinem verstehenden Ohr singen die Dichter, die Musiker, seinem sehenden Auge verklären die bildenden Künstler die sichtbare Welt. Alle zusammen führen ihn zurück zur Natur, die sie ihm im Wechselspiel am Edelsten verständlich machen. Dieses ist ein Hauptverdienst der Kunst, dass sie uns die trotzige, gewalttätig gesetzliche Mutter Erde heimisch und liebewert macht. Und wie die Natur nur im Gesetz lebt, so die Kunst.“

Ja, Paul Thiem versteht es, auf die Naturgesetze lauschend, allein spazieren zu gehen. Durch Jahrzehnte war sein Spazierengehen ein Tasten, Beobachten, Suchen. Auf all seinen einsamen Wegen durch Wald und Wiese, über Berg und Tal, durch Gassen und Gässchen, auf der Veranda seines Landsitzes schaute der Maler, träumte der Dichter. Er hat das Glück, aus der Häuser Enge geflüchtet zu sein. Sein Haus steht auf dem Mühlberg, auf der Höhe in Starnberg, die einen grossen Blick und eine grosse Stille gewährt, zwei Gnadengeschenke für einen Maler. Solch ein Haus auf der Höhe ist wie ein Leuchtturm. Jede Stunde bietet ein neues Etwas in der Erscheinung, der Wind jagt die Wolkenbilder wie bestellte Modelle vor das Fenster, jede Höhe zeigt sich im Lauf der Tages- und Jahreszeiten in anderen Lichtern und Farben. Und dazu das Panorama der Bergkette des Starnberger Sees. Dies alles täglich mit Maleraugen sehen zu können, heisst: Besitz von ihm ergreifen! In diesem Leuchtturm auf der Höhe wohnt Paul Thiem, als Künstler ein Einsamer. So lustig er mit den Lustigen ist, so gern er musiziert, kegelt, lacht, neckt, karikiert, so viel Kollegen bei ihm ein- und ausgehen, innerlich blieb er immer einsam, von ihnen unbeeinflusst. Während er gesellig mittut, hat ihn ein Bild in der Gewalt, das er mit allen Mitteln der Technik nach seinem Eindruck gestalten will. Im Kampf um seine Technik hat er sich nichts geschenkt,

schenkt er sich nichts, und in diesem mit eisernem Bemühen geführten Kampf eroberte er sich die Klarheit und Sicherheit der Anschauung, die Freiheit des Schaffens. Immer einheitlicher, immer harmonischer wurden seine Bilder. Kein bunter Effekt lockt den vorbeieilenden Beschauer, still muss er stehen und näher hinschauen, um von den sanften Akkorden dieser Kunst berührt zu werden.

Unser allgemeiner Zeitgeschmack steht der Wirkung der Paul Thiemschen Kunst entgegen. All das Auffallende, Sonderbare, nur eben Umrissene, das grell Gefärbte, das so laut ist, wie im Plakat, und oft so leer, verdirbt den Sinn für stille Harmonien, aber: es konnte ihn nicht ersticken. Immer wieder, wie gute Geister, kommen aus der Vergangenheit „altmodische“ Bilder, wie die farbigen lieben Schwinds, die farbigen lieben, herzlichen Spitzwegs und werden gelobt, geliebt, sogar gekauft. Und das verrät mehr vom Zusammenhang oder Nicht-Zusammenhang mit der sogenannten „modernen“ Kunst, als ihre zugehörigen Kunstgeschichten, ihre politischen Führer und ihre Leitartikel voraussetzen lassen.

Paul Thiem. Regina Thiem

An die Bevorzugten, an die Aufrichtigen, die sich in unserer Zeit, in der die schreienden Dissonanzen zu einer künstlerischen Berechtigung gelangten, den Sinn für stille Harmonien erhalten haben, an sie wendet sich die Paul Thiemsche Kunst. Ein schwieriges Beginnen in dem lärmenden Irrgarten der Öffentlichkeit, in dem wilden Gedränge, zu diesen durchzudringen.

Vor mehr als einem Jahrzehnt hatte Paul Thiem in einer Berliner Ausstellung ein Bild ausgestellt „Die heisse Quelle“: aufsteigende Berge auf beiden Seiten eines Tales. Auf der einen Seite steht auf einem ragenden Felsen ein bewaffneter Ritter zu Pferd, ihm gegenüber breitet eine Jungfrau, die an der heissen Quelle steht, die Arme nach ihm aus. Ein begeisterter Brief frug damals nach dem Preise des Bildes, das malerisch und symbolisch „sprach“, und so bescheiden der Preis war, der Mann, ein Staatsbeamter, konnte ihn nur in Raten zahlen und tat es ehrlich. Er liebte das Bild mehr als das Geld. So warden da und dort begeisterte Stimmen aus dem Publikum laut, erreichten und ermutigten den Publikumfernen.

Die Anerkennung ernster Kollegen genoss er während seines ganzen Entwicklungsganges, nur die Opportunisten setzten mit der sein Schaffen ehrenden Kritik ein, er solle doch dem Publikumsgeschmack mehr Rechnung tragen, einige Opfer bringen, Staffage, Theatralisches in seine Bilder fügen. Dazu war er nicht imstande. An jeder derartigen Opposition von aussen erstarkte seine hartnäckige Eigenart, zu der er, über alle kühle Verstandeseinsicht hinaus, die zärtliche treue Liebe eines Einsamen zu seinem Mitgefangenen hat. Und während er dem Mitgefangenen das Gelübde nur gemeinsamer Befreiung hält, erreichte er die Einheit, die aus seinen Bildern spricht.

Paul Thiem. Finsternis

Die Bilderreihe, die dieses Heft vorführt, beweist in den einzelnen Proben, wie reich bevölkert diese Einsamkeit, wie bilderreich, wie bewegungsreich, wie empfindungsreich die Welt dieses Künstlers ist, was unter seinem hohen Wolkenhimmel und in seinem grossen Vorstellungspanorama lebt, Märchen und Wirklichkeiten! Den Tieren beweist er alle gesellschaftliche Hochachtung bis zu den letzten Ehren. Gott Vater selbst lässt er zum Maler werden, „Den dritten Menschen“ und mit ihm die ersten Eltern malt er auf ihrem blühenden, unbestrittenen Grundbesitz. Die wilderen Urahnen belauscht er auf ihrer Fahrt, die Dorfbewohner in ihrer torkelnden Heimkehr im Frühnebel des nächsten Tages, die Wohlsituierteren, die nachmittags in der Sonne eines gemütlichen Wirtsgartens schlürfend zechen; alle zeigt er, verbunden mit der Natur, im malerischen Bilde.

Auch im Porträt gibt er das Persönlichste der Person, das Charakteristische wieder, wie in dem Porträt seines Vaters, dessen individuelles Wesen in der Erscheinung des internationalen Weltmannes verborgen ist, nur der Blick verrät den „guten Schützen“ bei dem Preisschiessen um das Kennen und Können in dieser schwierigen Welt. Das Porträt der temperamentvollen Kleinsten des Künstlers, Regina, und sein Selbstporträt bestätigen, dass er auch auf diesem Gebiete „schaffen“ kann, in der Tat mitreden kann, wie es schon seine ersten Bleistiftzeichnungen versprachen, von denen eine aus der frühsten Lern- und Probierzeit hier wiedergegeben ist. Dem Porträt hat sich der Künstler bis zu seiner

Paul Thiem. Ende der Sonntagsjagd

Paul Thiem pinx

Phot F. Hanfstaengl München

Blick auf Donauwörth

Paul Thiem pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der dritte Mensch

Farbe und Sinn. Ob es der Nixensee oder die Sandgrube ist, das Element der harmonischen Malerei wird in seinen Bildern zum inneren Eindruck. Gestalt und Seele haben sie, er fasst jeden Vorwurf so tief auf, dass seine Stimmungskraft mit in die malerische Erscheinung kommt. „Die Mutter Erde hat mir etwas anzuvertrauen", schreibt er in einem Briefe.

Paul Thiem. Heimkehr von der Jagd

In der Umgebung Starnbergs fand er Schönheit auf Schönheit. In den malerischen Städtchen Dinkelsbühl und Donauwörth hat er den Rundblick, den Graben, die Kirche, die Gassen und die Gässchen von allen Seiten, in allen Lichtern der Stunden gemalt, und so gemalt, dass er wohl der „Spezialist" dafür bleibt. In Luft und Licht steht diese Strasse von Dinkelsbühl vor uns, wie eine liebe, gemütliche Geschichte aus der alten Zeit, in der noch kein Verkehrskomfort der neuen Zeit spektakelte, in der die Leute mit frommem Sinn und geschonten Nerven das Leben an sich vorbeiziehen liessen, wie eine gegebene, bald gute, bald böse Sache, bei der sie bald gern, bald ungern dabei waren.

Du liebe, viel beleidigte deutsche Provinz, du schlechtgepflasterte, malerische Kleinstadt, in der man gähnt, liest, aufhorcht, wenn ein unbekannter Schritt über die enge Strasse geht, mit dem vieleckigen Spiegel am Fenster den Nachbar wie den Eindringling kontroliert, welch einen Reichtum musst du haben, dass die vereilten Kinder der Gegenwart dich doch immer wieder mit Entzücken begrüssen, wie man das Bild der lieben Grossmutter mit dem guten Gesicht begrüsst! Es war so sonnig in ihrer alten Stube, die Veilchen im Weinglas auf dem Fensterbrett, das vergriffene Gebetbuch lag daneben, dufteten stärker als irgendwo, der Kanarienvogel sang weicher als irgendeiner je nachher. Wenn sie ihren Schlüsselbund bewegte, klang

Paul Thiem. Nixensee

Paul Thiem. Christnacht

es wie Weihnachtsglöckchen, und was sie dann aus der Kommodeschublade holte, wie köstlich schmeckte das!

Und in den Gässchen von Dinkelsbühl und Donauwörth, wie sie Paul Thiem malt, leben diese Stimmungen der Stille, des Eingefriedetseins, des Wohlbehagens wieder auf, legen sich ans Herz, tun wohl, beschwichtigen. Wer es nicht fühlt, der wird es nie erfahren.

Es ist eine von den viel zu vielen Spukgeschichten, die der ärmere Verstand erfunden hat, dass ein Bild, in dem man nur die Masse und Werte des Könnens, das Technische sicher erkannt habe, zu seiner vollen Wirkung und Bedeutung im inneren Sein käme. Es ist nicht wahr! Ja, man kann es mit der gehörigen systematischen Schulung ohne jede Empfindung zum Kunstgelehrten bringen, zu einem, der taxiert, richtet, exkommuniziert, und zwar die Gläubigen exkommuniziert, denn an Geheimnisse glaubt er nicht. Er kann grosse Reden über Kunst halten, sogar Rezepte zur Kunstbetrachtung schreiben — und doch die numerierten, klassifizierten, von ihm kommentierten Bilder nie gefühlt haben. In der Kunst gilt es auch: „Und wenn Ihr mit Menschen- und Engelszungen redetet und hättet der Liebe nicht —“. So muss ein Künstler warten, bis die kommen, die die Liebe zu seiner Kunst haben. Wenn er über dieses eigentliche Ziel hinweg die Anhängerschaft findet, der sich die bunte, grosse Menge der Nachläufer anschliesst, so setzt ihm die kunstgeschichtliche Literatur ein mehr oder minder bleibendes Denkmal. Aber was mehr ist: die, die ihn lieben,

Paul Thiem. Gewitterstimmung

bereiten ihm die Auferstehung in jeder Stunde, in der sie ihn neu entdecken, empfinden, auf ihn lauschen, seines in das Bild versenkten Gutes habhaft werden.

Es wäre so viel gerechter und zugleich erziehlicher, wenn man die Krönungen und die Hinrichtungen in der Kunstkritik aufgäbe, sich von der Geschichte lehren liesse, wie mutwillig und überflüssig beide sind. Jeder wahre Mensch, jene abgerechnet, die, wie der

Paul Thiem. Geisterstunde

klassische Kunstkenner Ludwig Pfau sagte, die Kunst mit den Ohren sehen, wählt sich die Bilder, die er mag, mit denen er sich verbinden kann, unbekümmert um die gedruckten Zeugnisse und Geschmacksprogramme von gestern

Paul Thiem. Sandgrube

und heute. Auch über die Unsterblichkeit der Bilder sitzt nur die Allerweltsrichterin im Reiche des Schöpferischen, die Zeit, zu Gericht.

Der Einzelne mag aus der Riesenmenge der Bilder das, was ihn interessiert, suchen, wählen, erproben, und in dem Masse, als ihn ein Bild erfreut, erhebt, vom Wust, Wahn und Weh der Welt wegführt, ist es bedeutend für ihn. Je entwickelter, je verfeinerter seine Wahlfähigkeit ist, desto höher wird auch der objektive Wert seiner gemalten Freuden sein. Er kommt dann nie in die Gefahr des nicht berufenen Kunstmäcens, der, gutmütig naiv genug, in seinem Salon die leise Frage stellte: „Was ist eigentlich an dem berühmten Gemälde, das ich da gekauft habe, schön? Ist's überhaupt schön? —“

Paul Thiem.
Die Heiligkreuzkirche in Donauwörth

Durch die Freimütigkeit des Eingeständnisses zeichnete er sich unter den vielen Schein-Mäcenen aus.

Im Sinne der anderen, der besseren, der einzig echten, der liebenden Kunstbetrachtung soll hier von Paul Thiem gesprochen, ein Wegweiser zu ihm soll aufgerichtet werden. Diejenigen,

Paul Thiem. Bei Swinemünde

welche die Art, die Weise seiner Kunst anzieht, sollen ihm näher treten, sich mit ihm in Verbindung setzen. Er wird schon aus eigener Kraft für die Herstellung eines lebendigen Zusammenhangs sorgen.

Nur eine kleine Anzahl Proben aus seinen vielen mannigfaltigen Bezirken gibt dieses Heft. Sein Atelier birgt mehr. Schon auf dem Treppenweg sieht man lustige Skizzen aller Art. Im Atelier stehen seine „Kinder", wie der Maler oft seine Bilder nennt. Es sind Bilder gegensätzlicher Art: dramatisch bewegte Walkürengruppen, Adam und Eva als geängstigte Heimatslose in wilder Landschaft auf der Flucht, Menschen von heute im Bilde, Menschlein, wie zu allen Zeiten, die um unwichtige und unabänderliche Armseligkeiten, wie um die Schönheit ihrer ungleichen Nasen

kämpfen, Humor und Satire, die auch Frösche und Käfer, die die Mittagsschwüle wie die Finsternis personifizieren, dann wieder stille Kleinstadtwinkel, grosse Städtebilder und Landschaften der mannigfaltigsten Arten. Ohne kritiklos zu sein, liebt er alle „seine Kinder“, wie man eben Kinder liebt. Wie das herzliche Verhältnis zu seinem künstlerischen Schaffen hörbar wird, wenn Paul Thiem seine Bilder zeigt, mit welcher Wärme er von einem zufällig wieder nahegerückten

Paul Thiem. Verlassenes Haus

sagt: „Hat sich das alte Ding schön zusammengewachsen!“ Frisch und kräftig voller Schaffensmut steht er mitten in der Arbeit.

Ein Brief von ihm liegt vor mir:

„Da mein ganzes Arbeiten ein Tasten war und in vielen Stücken hoffentlich bleiben wird, musste ich abseits stehen. Aber so weit abseits stehen zu müssen, wie es mir vergönnt war, um das so lange aushalten zu können, dazu gehört schon Hochmut, und vor allen Dingen ein teils unschuldiger, teils milder, übermütiger Humor. Den hatte ich und dazu eine aristokratische Gleichgültigkeit gegen die Bewunderung von gleichgültigen Menschen. Und schliesslich hatte ich so viel Gärten anzulegen und Felder zu beackern, dass ich mich zum Schluss in meiner Einsamkeit ausserordentlich wohl fühlte. „Träumend

Paul Thiem pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Vor Donauwörth

Paul Thiem pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Kehraus

kann ich Glück sehen.“ Und nun fühlen Sie meinen hohen Mut mit mir, der ich jetzt so weit bin, dass ich aus allen Nebeln das Ziel klar sehe und freudig erkenne, es ist möglich, dass Du ein Kind geblieben und jung, und dass Du ein Meister wirst, der aus tiefen Gründen Schätze heben darf. Dass ich ein einfacher Maler geworden bin, erfüllt mich mit Genugtuung. Ich hasse das Theatralische zu sehr und sehe darin die Gefahr für das Kunstwerk. Meine erste grosse Studienzeit ist nun vorbei, die zweite steht vor der Tür!“

Paul Thiem. Landstrasse bei Donauwörth

Wer so hingebend, so Welt und Weltenwahn vergessend, ehrlich und feurig seiner Kunst lebt, verdient, dass die Welt von ihm erfahre. Was er nicht nur mit dem Fleiss seiner Hände, sondern mit dem „Fleiss des Geistes“, den Reynolds den Künstlern anempfahl, schuf, es wird, es muss wirken, kraft des geistigen Lebens, das es mitbekam, das ihm innewohnt.

Schon hat sich das Wirkungsgebiet Paul Thiems erweitert, im Studio, in der Zeitschrift für bildende Kunst, in Westermanns Monatsheften, in Velhagen und Klasings Monatsheften erschienen in diesem Jahre Reproduktionen seiner Werke, wurde von der Eigenart, dem Werte, der Bedeutung seiner Kunst geschrieben.

Ihrem Wesen entsprechend werden seine Kunst zuerst die stillen, liebenden Erkenner wählen, die Haus- und Kammermusik zu geniessen verstehen. Der Maler Paul Thiem, der mit dem Geist des Fleisses, suchend und forschend, weiterschafft, wird in solchen seine Freunde, seine Anhänger

und in den Temperamentvollen unter ihnen auch seine Werber gewinnen. Die aber, die ihn schon erkannt haben, die gern und mit Entzücken unter seinem hohen Wolkenhimmel spazieren gehen und sich seiner vielfarbigen, vielgestaltigen Welten freuen, sehen ihn von dem drohenden, bitteren Gefühl der Vereinsamung befreit. Aber seine Einsamkeit, seine treue Helfershelferin, loben sie, denn sie verheisst neues frohes Schaffen, neue frohe Ernte.

Paul Thiem. Wirtshausschild

A. von Keller. Gartenterrasse der Villa Albani in Rom. 1885

ALBERT VON KELLER

VON

JOSEPH POPP

Albert von Keller ist ein durchaus moderner Künstler. Man hat ihn nicht mit Unrecht den „ersten Sezessionisten" genannt. Voll tiefer Bewunderung für die alten Meister begab er sich doch nicht des Rechtes noch der Pflicht, selber die Malerei mit neuen Werten zu bereichern. Deshalb war ihm von Anfang an die Technik so ausserordentlich wichtig, wie ihn all ihre Fortschritte und Erfahrungen interessierten. So hat er auch keine ausschliesslich geübt und sich nicht auf eine bestimmte Richtung festgelegt. Ja, er besitzt nicht einmal für sich selbst eine sogenannte künstlerische Handschrift; jedes neue Bild wird ihm zu einem neuen Problem — aber nicht einzig im Sinne des Handwerklichen; er sucht das, was hinter der schillernden Haut der Dinge liegt, als ihr Wesen herauszukristallisieren, ihren Geist deutlich zu machen durch Farbe und Form. Ein ganz und gar moderner Mensch, schwingt die Zeitseele stark in ihm und weckt in seiner überaus differenzierten Natur die mannigfachsten Resonanzen, die er durch die Kunst als persönlich nüancierten Ausdruck weitergibt. Als vorzugsweise künstlerisch betonte Individualität empfindet er die Grenzen und die Unzulänglichkeit alles Erkennens. Das Unaussprechliche und Unergründliche locken ihn, weil sie Symbole brauchen, um uns ihren Reichtum ahnen zu lassen. So verehrt er das Geheimnis in mystischer Ergebenheit und wandelt auf den Wegen der Seele. Was er uns gibt, hat alles eine rein künstlerische Prägung, d. h. es ist stets in reine Anschauung

Albert von Keller

aufgelöst und kann aus ihr nachempfunden und erlebt werden. So durfte Muther schon vor fünfzehn Jahren in seiner „Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts“ schreiben: „Albert von Keller war bereits zu einer Zeit, als sonst in München nur Historien- und Genremaler lebten, ein Maler schlechthin. Er kochte nie breite Bettelsuppen und musste deshalb auf volkstümliche Berühmtheit verzichten; aber er hat nie aufgehört, in künstlerischen Kreisen zu interessieren, und es ist in der rastlos fortschreitenden Gegenwart schon etwas Seltenes, dass jemand 48 Jahre alt wird und interessant bleibt.“

Die Ausstellung seines Lebenswerkes, die die Münchener Sezession ihrem zweiten Präsidenten vor ein paar Monaten bereitete, hat dieses Urteil aufs neue bestätigt und Keller einen ausserordentlichen, unbestrittenen Erfolg von seiten der Künstler eingetragen. Für die breiteren Kreise des Publikums auch jetzt noch Kaviar, ist das Verständnis für Albert von Kellers höchst persönliche Kunst doch gewachsen, seit sich die Zahl derer, die überhaupt moderne Kunst aufzunehmen wissen, bedeutend vermehrt hat. Wer wie er als Prinzip seines Schaffens die Freiheit proklamiert: „Freiheit in der Handhabung und Beherrschung der Kunst, in der Wahl des Gegenstandes, in der Art der Bearbeitung, Freiheit gegenüber dem Geschmacke der Unverständigen, gegenüber der Beeinflussung durch Moden und Richtungen, Freiheit durch Zurückweisung kunsthändlerischer Wünsche, unkünstlerischer Bestellungen, mit einem Wort: Arbeit zur eigenen Freude und Rücksicht auf nichts als die Natur, unserer grossen Göttin oder — je nachdem — Geliebten“ — der ist sich von Anfang an bewusst und entschieden, dass er nur für verhältnismässig Wenige schafft. Auch zeigt Keller durch seine ausgeprägte Malernatur wieder eindringlich, wie wenig Gemeinsames Kunst und Literatur haben, wenn sie ihrem Wesen treu bleiben. Vieles von dem, was er gibt, ist durch Worte nicht darstellbar, bedarf durchaus der Anschauung, um sich ganz zu erschliessen. Deshalb liegt der Schwerpunkt dieser Publikation in den Bildern. Ihr Bestes lässt sich mehr nur an- als ausdeuten. Doch wollen und dürfen wir uns nicht der überaus reizvollen Aufgabe entschlagen, die Entwicklung oder richtiger Entfaltung von Kellers künstlerischer Persönlichkeit an seinem „Œuvre“ aufzuzeigen.

A. von Keller. Bildnis. 1871

Des Meisters geistige Regsamkeit und Eigenart offenbarte sich schon in den allerfrühesten Jahren. Neben seinen humanistischen Studien fand er Zeit und Lust für Musik, Zeichnen, Malen

A. von Keller. Chopin. 1873

und mechanische Versuche. Wie weit diese letzteren von jugendlicher Spielerei ferne waren, beweist die Erfindung einer eisernen Übersetzungsdrehbank, wofür er auf der Bayreuther Industrie-Ausstellung preisgekrönt wurde. Dieser experimentelle Zug ist für Kellers Kunst charakteristisch, die mit nie rastendem Eifer immer neue Ausdrucksmittel erstrebt. Kann man verstehen, dass seinen scharfen Verstand juristische Logik reizte, so zog ihn doch das Leben noch stärker an. Die Korpsbrüder erhoben den flotten Burschen bald zum Senior. Leben entzündet sich am Leben. Bei Keller erwachte damit der Künstler. Er nahm sich 1867 ein Atelier und arbeitete unermüdlich, für sich allein. Besuche von L. von Hagn, Lenbach und Ramberg brachten ihm manch nützlichen Wink und fruchtbare Anregung. Schon früh gewandt im Technischen zeigen seine allerersten Skizzen und Studien deutlich ein starkes, koloristisches Talent. Ein Bacchanal ist durchaus farbig gesehen und empfunden; als Ganzes wirkt es wie ein Gobelin bunter, sich ineinander verlierender Töne; ein paar Dinerszenen aus dem 18. Jahrhundert erweisen sein hervorragendes Geschick für Komposition und lebendige Darstellung des gesellschaftlichen Lebens. Zum Abschluss des Selbsterlernten machte sich aber allmählich doch die Notwendigkeit eines Lehrers geltend. Und da ist es nun bezeichnend für den Geschmack und die ganze Richtung des werdenden Künstlers, dass er nicht in Pilotys Atelier eintrat, das eine internationale Corona überfüllte; ihn zog es zu dem distinguierten Ramberg, in dessen Privatatelier er für einige Zeit tätig war. Leibl, Haider, Hirth, die bald darauf wegen der Schönheit ihrer breiten, vollen und reinen Farbe hohes Ansehen genossen, waren bei Ramberg selbst erwacht. Dem Temperament nach Wiener, von Geburt und Kultur ein Adeliger, trug dieser noch einen Schimmer der Romantik

A. von Keller
Dame in blauem Fauteuil. 1874

[illegible] von durchaus moderner [illegible] Lebens verherrlichte er [illegible] die Frau, vornehm, an[illegible] [illegible] All diese Züge ver[illegible] seine bekannte „Begegnung auf dem See“, wo sich die Kähne eines Paares treffen. Das Werben und Werbenlassen findet hier einen selten poetischen Ausdruck. Elegante Linienführung und feine Formgebung, ein ausserordentlicher Geschmack wie höchst gewandte Komposition sind die hervorstechenden künstlerischen Qualitäten des Bildes, das in der Farbe etwas schwach, fast süsslich wirkt.

A. von Keller. Damenbild. 1875

Um jene erstgenannten Eigenschaften war es Keller zu tun, als er sich vorübergehend unter Rambergs Führung und Erfahrung begab. „Die Audienz“ gibt den Abschluss dieser Zeit. Ein Werk ganz anderer Art und von besonderer Eigenart überhaupt ist „Chopin“ (1873). Rambergs letztes und reifstes Bild, das „Diner“, in der Münchener Pinakothek, zeigt deutlich dessen unmittelbaren Einfluss. Nie vorher war dem Künstler eine so edel kraftvolle Farbe geglückt, die in ihrer schmiegsamen Schönheit an Terborch erinnert. In der Alprima-Malerei, die Farbe neben Farbe setzt, ohne Lasuren anzuwenden, war Kellers Arbeit eines Leibl würdig; ihr Charme erreichte die besten Werke Rambergs, die sie sonst in allem übertrifft; die Empfindung ist sensitiver und aparter, der koloristische Vortrag frischer und moderner, die Gesamtwirkung suggestiver. Keller wollte die überraschenden Übergänge, das schwermütig Berauschende, die Haschischstimmung in Chopins Musik

A. von Keller. Der Porträtmaler. 1878

Albert von Keller pinx.

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Damenbildnis

1890

Albert von Keller pinx.

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Auferweckung

nachschaffen, indem er bestimmte Farben auswählte und so zueinander stellte, dass sie ähnliche physiologische und psychologische Resonanzen wecken mussten. Die mannigfach abgestuften Töne des schweren, vollen Braun auf dem schwarzen Japanschirm schwingen in den Vasen und Nippsachen des Klaviers fort, dessen Ebenholzfarbe gleitet plötzlich in die schwarz-weiss gestreiften Gewandstoffe der Spielerin hinüber, die auf tiefblauem Stuhle sitzt. Unmittelbar

A. von Keller. Römische Villa. 1882

daneben kontrastiert das meergrüne Kleid der Aufhorchenden wie ein seltsames Sichverwundern. Das Ganze klingt in den bunten Teppich scharf aus und gemahnt an die klare Härte Holbeins wie den Schmelz seines Kolorits. In apartem Gegensatz dazu steht die träumerische Versunkenheit der beiden Mädchen, die vornehm verhaltene Art, das Wohlabgewogene und Gepflegte ihres ganzen Wesens. Das Bild erinnert in seiner koloristischen Delikatesse an einen Terborch oder Mieris, hat aber in seiner musikalischen Absicht eine geistig differenziertere Unterlage als jene in ihren Kostüm- und Sittenbildern. Die ungewohnte Farbenskala des Werkes erregte bei der ersten Ausstellung viel Aufsehen und Widerspruch; heute wird es von vielen gerade wegen seiner Farben als eine Perle der Münchener Pinakothek bewundert. Das Bild war auch in seinem Sujet

A. von Keller. Kleine Pariserin. 1883

Publikum und Künstlern nicht sehr geläufig. Man malte damals mit Vorliebe Bauern, Landsknechte und die deutsche Spiessbürgerlichkeit in Renaissancetracht. Keller dagegen gab ein Stück lebendiger Gegenwartskultur und verwies damit auf die Reize eines verfeinerten Gesellschaftslebens, als deren Repräsentantin ihm die Frau erscheint. Man hat darauf hingewiesen, dass in den sechziger und siebziger Jahren A. Stevens sich einen europäischen Ruf durch die Darstellung der eleganten Pariserin errang, und gemeint, Kellers Werk sei davon nur die deutsche Ausgabe. Das ist aber ein Irrtum. Unser Künstler stammt aus einer alten Patrizierfamilie, aus deren ererbtem Sinn für Komfort und Eleganz er auf sein Thema kam; es war ihm nicht von aussen zufällig aufgedrängt; er hatte in sich selbst die Elemente hiefür. Er brauchte auch deshalb nicht nach Paris zu gehen, wo der immer etwas schwerfällig gebliebene Vläme Stevens sich selbst entdeckt hatte. Der Eindruck des Pariserischen, das sich in Kellers Damenbildern unwillkürlich aufdrängt, ist also nicht Import, sondern nur der Beweis dafür, wie sehr es unser Künstler versteht, espritvoll und elegant die Vertreterin des high life aufzufassen und darzustellen. Er ist hier ein durchaus Eigener, der etwas zu geben hat, worin er schlechthin einzigartig ist. Es verrät wenig tieferes Verständnis für Kellers Bedeutung, wenn Freunde seiner Kunst diese Schöpfungen quasi entschuldigen zu müssen glauben. Sie begreifen nicht, dass viele seiner „modernen Damen“ geradezu kulturpsychologische Dokumente sind. Gelegentlich der ersten Kollektion solcher Bilder, 1874 im Münchener Kunstverein, schrieb Fr. Pecht: „Keller brachte ein halbes Dutzend gemalte Studien von eleganten Dämchen, die so geistreich aufgefasst und gemacht sind, dass wir unsererseits dieselben den ziemlich ledernen Modellfiguren des so berühmten Stevens weit vorziehen würden“. — Keller kann sich seit Jahren mit den berühmten Damenmalern der Gegenwart technisch durchaus in eine Reihe stellen, an geistigen Potenzen übertrifft er sie. Sargent kennt bloss die glänzende Oberfläche, Lavery vor allem die schlanke Eleganz, Helleu nur den Typ des geistreich Zugeschliffenen; Besnard benützt das Weib meist nur als Vorwand für ein Feuerwerk seines Geistes und seiner Palette; Keller aber gibt die Dame als Kultur-

A. von Keller. Andacht. 1885

ausdruck. Sie ist ihm die glänzendste Vertreterin des Luxus, den sie für sich benützt und durch sich steigert; sie ist das Bijou schlechthin. Deshalb wird auch ihre Umgebung bedeutungsvoll. Das Boudoir ist ihr notwendig wie dem Künstler sein Atelier; der Salon wird ihr Bühne für ein unerschöpfliches Repertoire mannigfachster Rollen, die alle auf den Erfolg berechnet sind. Damit wächst das Einzelwesen oft ins Typische; die Umgebung erweitert sich von der blossen Staffage zum sittenbildlichen Milieu.

Andere Künstler hat die Art des modernen Weibes gereizt, über das Weib an sich zu philosophieren; meist mit einem pessimistischen Einschlag, der die bittere Erfahrung verrät.

A. von Keller. Beim Tee. 1886

So gibt Rops, als Vorläufer von Strindbergs Romanen und Dramen, das Weib als böses Prinzip, als das Dämonische schlechthin, als den Vampyr des Mannes; Stuck ist es eine Sphynx, die mit ihren Rätselaugen verführerisch lockt, dem Gewonnenen auch ihre heiss lodernden Küsse schenkt, ihm aber ebenso gierig die tödliche Pranke in die Lenden schlägt; Klinger schildert bald das Überlegene ihrer Grazie gegenüber dem schwerfälligen Mann in seiner dumpfen Begierde, bald die blutdürstige Tigerin, die am Eingang einer Schlucht auf das unentrinnbare Opfer gespannt wartet. Lenbach, der schon kostümlich der heutigen Frau nicht gewachsen war, fühlte sich von ihrem beweglichen Wesen attackiert und wie vom unheimlichen Gefunkel eines spitzen Floretts bedroht. So rächte er sich, indem er sie meist als Schlange, Katze oder sonst à la canaille malte.

Auch Keller hat das Weib als Problem behandelt. Ich nenne aufs Geratewohl ein paar Titel: „Eva“, „Judith“, „Schlangenbeschwörung“, „Liebe“. Hier gibt er das Weib unter dem Erlebnis der Lust wie unter der Umgarnung einer Schlange, die sie voll Entsetzen

A. von Keller. Gartenbank aus der Villa Wolkonsky in Rom. 1885

aufschreien lässt. Dort raubt sie dem Mann, der die Liebe nur als Genuss kennt, das Leben. Wie in einem Ringen um den Sieg des Glänzenden, Gleissenden zeigt sie ihre Bannkraft der Schlange gegenüber. Ein andermal erweist sie sich als gefährliche Verführerin auch des Stärksten.

Als Weltmann von erstaunlicher Elastizität und scharfer Beobachtung reizt es Keller auf die Dauer nicht, über die Gattung seine Meinung zu sagen, mehr lockt ihn das Konkrete in seiner hundertfachen, individuellen Erscheinungsweise. Deshalb interessiert ihn vor allem jene schwer definierbare, spezifisch moderne Frauenart, die wir als „Dame" bezeichnen, in all den unzähligen Nüancen, die ihr zur Verfügung stehen. Wie sie ihn als Maler nach ihrer Erscheinung und Umgebung anregt, haben wir schon angedeutet. Noch mehr aber beschäftigt ihn die Kompliziertheit ihres Innern, dem er die künstlerische Form verleiht. Ihre Psyche ist eher ein Nervensprühen als der Urquell einer starken, reinen Persönlichkeit; ihr Schmelz besteht mehr im Sensitiven, als in jenem wunderbar Geheimnisvollen, von dem der Dichter sagt: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan". Ihre Caprice und Unberechenbarkeit gibt sie gern als Gefühl aus; das Sensationelle bereitet ihr ein geheimes Behagen. Ihr Lebenselement ist das gesellschaftliche Raffinement, die Finesse, mit der sie bald erkünstelte Naivität, bald ein pointiertes „Nil admirari" zur Schau trägt, den fasziniert und jenen abstosst, um vor einem dritten die wild pochenden Pulse unter erzwungener Gleichgültigkeit zu verbergen.

Dieses alles, samt seinen vielfach ineinander verschlungenen Zwischenstimmungen weiss Albert von Keller mit anatomischer Sicherheit zu analysieren — aber nie in wissenschaftlicher, sondern durchaus künstlerischer Weise: anschaulich in Farbe und Bewegungen, für jede Erscheinung den entsprechenden Ausdruck wählend. Dies geht so weit, dass er die Décadence dekadent malt und aus Freude an der Variation auch der Hautgout ihm Genuss wird. — Überschauen wir unter dieser Perspektive seine diesbezüglichen Bilder, die hier aus einer langen Reihe verwandter Darstellungen geschickt ausgewählt sind, so finden wir schon in den allerfrühesten Werken ein Anklingen der späteren.

Das „Bildnis" vom Jahre 1871 zeigt uns eine Dame ganz schlicht und still im Ausdruck des Verlassenseins. Das schwarze Kleid geht nur wenig vom Hintergrund weg, dem der schräg

Albert von Keller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mystische Krankenheilung

1887

Albert von Keller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auferweckung

1886

Original in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München

A. *von Keller.* St. Julia

gestellte Fächer die Illusion der Tiefe erweckt. Der Stoffcharakter der Seide tritt deutlich hervor und ergibt mit der ungezwungenen Haltung der weichen Hände, denen es noch am eigentlichen Leben fehlt, eine vornehme Note. — Auch in der „Audienz" liegt der Schwerpunkt nicht in dem flott und leicht gemalten Rokoko des Bruchsaler Schlosses, sondern in der porzellanenen Zierlichkeit der Frauen. Unmittelbar nach „Chopin" fühlte Keller das Bedürfnis, für sein persönliches Empfinden auch einen persönlichen, malerischen Stil zu finden. Wir sehen dies beim „Porträt" von 1874. Das Seelische hat hier noch wenig individuelle Prägung; der Hauptreiz liegt in dem Zusammenklingen des Weiss und Blau von Kleid und Mantille, in der freien, lockeren Art, wie das Gefältel fast schäumend wiedergegeben wird. Eine leichte Nonchalance spricht sich besonders in den feinen Händen natürlich aus, während im übrigen die Pose nicht ganz überwunden ist. Unbeobachtet in der träumerischen Ruhe erscheint „Die Dame im Fauteuil". Hier ist das Kolorit unter dem Einflusse des Lichtes lockerer geworden und bringt durch sein bewegliches Gerinsel ein zierliches Linienspiel in und um die Gestalt, wie Stimmung ins Ganze. Eine Zusammenfassung ähnlicher Studien ist der „Porträtmaler", der trotz seiner bildmässig abgeschlossenen Wirkung den Eindruck geistreicher Improvisation erweckt. So sieht noch überall der braune Malgrund heraus, der die koloristische Haltung des Werkes bestimmt. Darauf tänzeln die Farben in derselben Leichtigkeit, wie der leise Humor des Vorwurfes sich ausspricht: einer Dame macht es Vergnügen, ihre geschmeidige Eleganz in glücklich verstellte Unbeholfenheit zu hüllen, damit der etwas robuste Meister in seiner bunt gewürfelten Hose ihr mit seinen Ratschlägen zu Hilfe kommt. Hier lässt uns der Künstler ein wenig hinter die

A. *von Keller.* Hexenverbrennung. 1887

Kulissen seines Ateliers schauen, ohne ins Novellistische und Anekdotische zu fallen. Diese Vorzüge haben H. von Tschudi bestimmt, das Werk für die „Nationalgalerie“ zu erwerben.

Eminent als Charakteristik ist die „kleine Pariserin“, ein Arrangement in Rot und Weiss. Wie die Schleife breitspurig-kokett um das Marzipanfigürchen geschlungen ist; wie dieses sich schon als grosse Dame fühlt und zugleich eine leichte Befangenheit so verschämt zu markieren weiss! „Zwei Damen beim Tee“ (Münchener Pinakothek) offenbaren Kellers Kunst, den modernen Salon als eine in sich abgeschlossene, eigenartige Welt zu gestalten. Das bunte Ineinander von Tapeten, Bildern, Möbeln, Teppichen, Fellen, Nippsachen und Bibelots mit der leichten Toilette ihrer Beherrscherin erfordern einen vielgewandten Pinsel, einen fein ausgebildeten Sinn für die Reize des Stofflichen und eine besondere Gabe, den funkelnden Geist, der in alledem sich ausspricht, festzuhalten. Keller benützt dies bald als Steigerung, bald als Ausklang der Dargestellten; immer aber ist es eine Symphonie von Farben, deren stets neue Orchestrierung dem Künstler keinerlei Schwierigkeiten zu bereiten scheint.

A. von Keller. Bildnis der Frau von L. 1887

Um die Mitte der achtziger Jahre zeigt sich in Kellers Technik ein bedeutender Wandel: sie wird luftiger, lichtdurchdrungener, leichter, beweglicher. Sie meistert das Schwierige zum Mühelosen und wagt sich von da ab immer noch tiefer in die Probleme hinein. Man vergleiche das Schwarz im „Porträt der Frau von L.“ mit jenem von 1871 und wird kaum mehr eine Beziehung zwischen den beiden Werken desselben Künstlers zu finden vermögen. Auch gegenüber den eben besprochenen Arbeiten ist dieser Fortschritt leicht wahrnehmbar. Der Perlmutterglanz des Gesichtes und Halses scheint auf dem Kleid weiterzugleiten. Trotzdem ist dessen Stoffcharakter durchaus gewahrt; zugleich ersteht dadurch ein Stück schöner Malerei, die den Grundton in zahlreiche Nebentöne auflöst, mit der Farbe modelliert und belebt. Die hellen Arme unterbrechen geschickt die Fläche und halten zugleich den farbigen Werten des Gesichtes die Wage. Dessen Ausdruck ist fein zum dunklen Glanz des Kleides gestimmt in den suchenden Augen, dem leicht geschlossenen Mund, den fein bewegten Nasenflügeln und dem blonden Haar;

dazu die liebenswürdige Neigung des Kopfes und das abwartende Dastehen. Ein echt deutsches Empfinden kommt in dem stillen Farbenakkord zum Ausdruck.

Wohl das Bedeutendste, was Keller auf dem Gebiet der Bildnismalerei geleistet hat, schuf er in dem lebensgrossen „Porträt seiner Frau", das die Münchener Pinakothek birgt. In 14 Tagen war es heruntergemalt, um Bayersdorfer, der am „Hexenschlaf" keine besondere Freude hatte, einen anderen Beweis ernsten Wollens und tüchtigen Könnens zu geben. Der war denn auch hoch erfreut darüber. Der breite, selbst wuchtige Farbenauftrag füllt die grosse Fläche voll aus. Welche Kraft in dem so schwer zu behandelnden Weiss liegt, zeigte sich in der Ausstellung, wo das Bild auf ganz weissem Grund hing und noch durchaus sich behauptete. Nicht wenig trägt dazu allerdings das leuchtende Rot des schweren Sessels bei, der die leichte Gestalt noch zierlicher erscheinen lässt. Die Eleganz in der Ruhe, die vornehme leichte Haltung überhaupt, der forschende Blick und die etwas eingezogenen Lippen deuten den schalkhaften Zug, den die Dargestellte in so köstlichem Masse besessen, diskret an. Eben weil das Ganze so selbstverständlich sich gibt, ist es ein Meisterwerk von besonders hohen Qualitäten. — „Ein Kunstwerk ist dann vollendet", meinte Whistler einmal, „wenn man keinerlei Spur der Arbeit daran merkt". An seiner Gattin hat Keller überhaupt gezeigt, wie vielseitig und liebevoll er einen Charakter bis in die feinsten Besonderheiten zu fassen weiss, wie er ihm künstlerisch zu huldigen versteht. — Dazwischen fesselt ihn dann wieder vorzugsweise das Kostümliche; man sehe sich daraufhin die „Blondine" und die „Porträtskizzen", das „Lesende Mädchen" und die „Modernen Damen" an. Erfordert es ebensoviel Übung als Geschmack, ein kostbares Kleid wirkungsvoll zu tragen, so ist es für den Maler noch schwieriger, dergleichen so zu bezwingen, dass es in der Art der Darbietung seine künstlerische Existenzberechtigung erweist.

A. von Keller. Blondine. 1888

Albert von Keller bringen solche Forderungen nicht in Verlegenheit. Sie sind ihm sogar ein Ansporn, die Schwierigkeiten aufzusuchen, sich von ihnen anregen zu lassen. So wird ihm jedes Bild zu einem wirklich neuen Werke, im Sinne eines neuen Lösungsversuches oder einer Variante des schon gewonnenen Resultates. Dass ihm dies immer wieder gelingt, darin liegt das

Unerschöpfliche seines Künstlertums. Bald interessiert ihn nur der Faltenwurf einer Draperie, deren Wendungen er mit stets wechselnder Phantasie zu legen weiss; bald geht er dem Licht nach, wie es das leichte Gewebe der Spitzen und Besätze noch filigraner webt, die Schatten aufhellt, die Linien und Farben auflöst oder um die Gestalt gleisst und schimmert, ein Phosphoreszieren der Dämmerung oder einen strahlenden Sonnengruss um sie zaubert. Gerne wird ihm dies alles zur Andeutung und Auswirkung des Psychischen, gleichsam die Aura einer Persönlichkeit. Dann wieder sucht er den sprechendsten mit dem schönsten Ausdruck zu verbinden, um ein andermal das Menschliche nur als einen Vorwand für koloristische Probleme zu benützen. Ich nenne in diesem Sinne alle die zahlreichen Vorwürfe, die Keller als „moderne Dame" bezeichnet. Sie entstanden meist in einer Sitzung, während ein paar Stunden allerdings angestrengtesten Schaffens. Zu gegebener Zeit werden solche Analysen zu einer glänzenden Synthese vereinigt. Am klarsten zeigt sich dies in den sogenannten Repräsentationsbildern — jenem der „Frau von Kühlmann" und dem anderen Bilde, das unsere Publikation in Farben bringt. Gerade hervorragenden Künstlern, „Nur"malern sind dergleichen Aufträge wenig angenehm, weil meist ein Apparat von unkünstlerischen Elementen die Einheit der ästhetischen Wirkung stört. Der Künstler muss in solchen Fällen gewöhnlich mehr dem Besteller als seinem Genius folgen. Sind uns aus diesem Grunde Kellers weniger umfangreiche Werke ungleich lieber, so bewundern wir doch den Takt und die Gewandtheit, womit er sich seiner Aufgabe entledigte. Das ist wohl auch der Grund, warum ihm gerade diese Lösung die erste Medaille eintrug. Niemand kann besser die Klippen eines solchen Unternehmens beurteilen als die Künstler. Keller schuf zwei mächtige Flanken in dem Fell und der Schleppe, die sich als Masse und koloristische Werke balancieren. Dadurch wird der Blick auf die Hauptfigur konzentriert und deren Schlankheit noch mehr hervorgehoben. Die Boa, die sich wie eine Schlange um die Arme ringelt, bringt Leben in die Gestalt und schafft zugleich einen aparten Gegensatz zum Kleid und Karnat. Ungleich schlichter ist das

A. von Keller. Damenbildnis

Albert von Keller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hexenschlaf

1888

Albert von Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildnis der Frau von Keller

1888

Original in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München

andere Bild konzipiert. Dem einfachen, aber gewählten Akkord eines schummerigen Rot und Weissgrau fügt sich die klar umrissene Silhouette der Dame, deren diagonale Haltung Bewegung in das Ganze bringt, harmonisch ein, ohne den ruhig dekorativen Zug zu stören. Wie geistreich spielend Keller das Graziöse zu geben und zu steigern weiss, zeigt das „Porträt" der Dame

A. von Keller. Bildnis der Frau von Kühlmann. 1889

in der violettgrauen, schleierigen Umhüllung. Das leicht Hingeblasene, wie langsam sich wiegender und verschwebender Zigarettenrauch, wird noch leichter und fliegender neben dem schweren Rokokostuhl, der wie das Kissen altmeisterlich minuziös bis auf die Staubpatina wiedergegeben ist. Ein wenig frierend hüllt sich „Frau von L." auf einem zweiten Bilde ein. Es ist so locker wie ein Pastell behandelt, was besonders in dem weichen Gesicht zur Geltung kommt. Das Lachen in den Augen noch mehr als im Mund, das von dem Mantel wie in Fesseln gehaltene Temperament deuten durch die Schlangenlinie des Pelzbesatzes eine fast koboldartige Lustigkeit an. Durch und durch geistreich in der Auffassung und flott in der Mache erscheint „Frau von Keller" in Pariser Toilette. Man bringe die ganze Art des Sitzens, die klugen Augen mit ihrem überlegenen Aufschlag

und der Herausforderung zu einem geistreichen Wortgeplänkel in Verbindung mit der Elastizität der ganzen Erscheinung und bedenke dazu noch die roten und gelben Töne des vielfach gefältelten Rockes, so wird man Keller wieder als genialen Psychologen und eminenten Koloristen bewundern müssen.

War dieses Werk mehr eine erstaunliche Improvisation, so stellt das nächste „Porträt der Frau von Keller“ eine sorgfältigst durchgearbeitete Schöpfung dar. Man vergleiche sie mit der Gestalt von 1871, die noch am Hintergrund anklebt, die das Modell noch nicht ganz abgestreift hat, und wird sofort ein höchst entwickeltes Raumgefühl entdecken, durch das die ganze Erscheinung leichter und trotz der Ruhe beweglicher wird. Wie hat sich in dem Bildnis der Frau von L. die Belebung des Schwarz gesteigert, wie ist das Karnat weicher, flaumiger, noch ideeller geworden! Wie sind die Arme und Hände schmiegsam und ausdrucksvoll, wie spricht sich das Psychische so diskret liebenswürdig und doch fast greifbar deutlich aus! Zu den Schelmenaugen, dem frohen Mund, dem lächelnden Grübchen und der ganzen Haltung des Kopfes mit den übermütig ragenden Federn geben die roten Dreiecke mit ihren dunklen Quasten einen verhaltenen, aber deutlichen Klang, der liebenswürdig das mühsam gebändigte Temperament verrät.

A. von Keller. Porträtskizze. 1890

Eine koloristische Glanzleistung ist das „Damen-Porträt“ aus dem Jahre 1906. Der wassergrüne Hintergrund und das opalisierende Farbenspiel der Toilette erwecken mit dem nervösen Fibrieren, das die ganze Gestalt durchbebt, und dem zuckenden Glanz des Lichtes, das über ihr spielt, das Gefühl einer gewaltsam erschlossenen Muschel.

Eine hervorragende Leistung in anderem Sinne brachte eines der allerletzten „Damenbildnisse“ (1907). Hier zeigt sich zugleich, wie es Keller nach einer Reihe von Experimenten immer wieder Bedürfnis ist, die gewonnenen Erkenntnisse und Fähigkeiten in einem grösseren Werk zum Gesamtausdruck zu bringen. Es spricht sich darin ein höchstes Können ohne alles Virtuosenhafte mit selbstverständlicher Vornehmheit aus. Das Persönliche ist auf eine absolute, künstlerische Formel gebracht. Erweist die ganze Erscheinung den erlesensten Geschmack mondäner Kultur, so hat es Keller verstanden, den Eindruck davon wie dessen Aroma zu geben. Er erreicht dies durch die Art, mit der er die Stoffe zum Karnat stimmt, ihnen Gegensätze weckt, den Ausschnitt wählt und dem Ausdruck etwas Traumverlorenes verleiht. Das Perlgrau des Kleides korrespondiert mit dem Atlasüberwurf, das matt leuchtende Geriesel der Halskette schafft

einen beweglichen Übergang zum Leben der Büste, das schwarze Haar und die Pierrotquaste werden zum Rahmen, der die verwandt ineinanderklingenden hellen Werte zusammenhält und steigert. Die feuchten, dunklen Augen mit ihrer Sehnsucht erhalten in dem rotgeschminkten Mund eine koloristische und psychologische Dominante. „Julia“ will uns wohl weniger an die Heldin von Shakespeares Tragödie erinnern, als der Frauenschönheit huldigen. Die bewegliche Silhouette erhält durch die freien Partien des Oberkörpers und seiner Haltung noch mehr Leben. Das rote Kleid schmiegt sich an den hellbraunen Hintergrund, das Haar ergibt einen leuchtenden Zwischenton, der durch das violette Tuch mit seinem Goldbesatz zusammenklingt. Höchstes Temperament zeigt die „Tänzerin“. Das Thema war seit der „Carmencita“ Sargents beliebt und wurde von Janssen, Hierl-Deronco, Stuck, Fr. A. von Kaulbach variiert. Nur der letztere gibt die Bewegung; aber er deutet die Rasse seiner „Guerrero“ mehr nur an. Keller schildert eine bacchantisch Jauchzende, die in toller Faschingslust den Tanz wie zum Ringkampf herausfordert, sich ihm in die Arme wirft und daran berauscht. Die Diagonallinie wird durch die helle Bluse und das wild flatternde, gelbe, zuckende Tuch noch ausserordentlich gesteigert. Die Verve der Einzelbewegung bebt in jedem Muskel.

A. von Keller. Das Urteil des Paris. 1891

Eine besondere Vorliebe hat A. von Keller für das vornehme Saloninterieur. Wie er es für die Charakteristik des Menschlichen verwendet, haben wir schon angedeutet. Es ist ihm aber auch oft Selbstzweck — bald als Träger von Farbenwerten, die er analysiert oder steigert, nie kopiert, bald für das Studium und die Wiedergabe des Stofflichen. So steht im „Atelierstilleben“ das Rot der Bluse gegen das matte Gold der Statue. Im „Trio“ geben die Kissen, der Sofabeleg und die Damenkleidung ein Ensemble mannigfachsten Glanzes. Die überaus kühn ins Breite gezogene Komposition erhält durch den schwarzen Pudel in seinen gemischten Gefühlen eine energische Begrenzung, die den Blick auf das Mädchen dirigiert. Ihr „Dolce far niente“ ist ein fast wollüstiges Sichhingeben an die weichen Polster und schwellenden Kissen, die mit

A. von Keller. Bildnis. 1892

A. von Keller. Bildnis der Frau v. L. 1892

erstaunlichem Geschick herausgebracht sind. Das bunte Wappen auf dem verschlissenen Linnengrund, die blass rosa Wandlehne mit ihren dunkel flammenden Streifen gewinnen ihren Höhepunkt in der keck und leuchtend hingesetzten Musterung der Bluse, deren Seidenglanz matt schillert.

Die höchste Leistung derart ist das „Bilderbuch", worin Keller zugleich seine Meisterschaft in der Verwendung des Tageslichtes zeigt. Es ist ganz auf die Komplementärfarben gearbeitet und dadurch ebenso wohltuend fürs Auge wie apart in der Technik. Keller löst nicht wie die modernen Impressionisten alles in Farbe auf, sondern lässt den Dingen ihre Struktur, ihren Material-Charakter. Ihm ist das Licht nur ein Faktor, um Stimmung zu erwecken, das Kolorit leichter und leuchtender, sensitiver und geistiger wirken zu lassen. Wer das einfallende Tageslicht mit der warmen, schwelenden Luft so flimmernd über ein zottiges Fell zu streuen versteht, es in seinem zuckenden, bläulichen Weben so poetisch zu verwenden weiss, dem wäre es mühelos gelungen, eine Grösse der modernen Malerei nach dieser speziellen Seite zu werden.

Auch sonst hat Keller das Licht ausserordentlich interessiert, er hat es noch in den verschiedensten Kombinationen verwendet. Hiefür bietet unser Heft zwei ausgezeichnete Beweise. Das „Diner" gehört zu den allerbesten Werken Kellers überhaupt. Es ist eine bedeutende Darstellung modernen Gesellschaftslebens mit durchaus künstlerischen Mitteln. Es bietet soviel unbeobachtetes und natürliches Sichgeben geschmeidiger Nonchalance, es ist koloristisch scheinbar spielend und wirklich schön behandelt.

Wer weiss, welch geringe Leuchtkraft auch die hellste Farbe gegenüber dem wirklichen Licht besitzt, der erstaunt, wie hier der strahlende Glanz der Kerzen gegeben ist, deren Reflexe wie flüssiges Metall auf dem weissgedeckten Tische schwimmen und den Raum mit einem weichen, gleissenden Licht erfüllen. Die beiden Gestalten im Vordergrund verleihen dem Ganzen Tiefe und besitzen auch in dem Ebenholz-Schwarz ihrer Kleider noch Tonfülle. Mehr das gelbe Licht im Kontrast zu den weissen Nonnenschleiern und Gewändern interessiert den Künstler in der „Glücklichen Schwester", von der die Sezessionsgalerie die noch reizvollere, weil konzentriertere Skizze besitzt.

A. von Keller. Die Versuchung. 1895

„Kaiserin Faustina im Tempel zu Präneste", wo sie sich den Orakelspruch erwartet, will die Pracht eines antiken Tempels erstehen lassen. Der rote, gelbe und grüne Marmor, die weissen Gesimse und die Goldornamente der schimmernden Fussböden sind mit tiefem Nacherleben ihrer Herrlichkeit gemalt. Die lebhafte Versammlung der Priester, die in ihrem Blumenschmuck etwas Preziöses hat, ist wie blitzendes Geschmeide zwischen die Säulen gestreut. Das Ganze ist die geniale Rekonstruktion eines Künstlers, die sich zu jener der Wissenschaft wie getrocknete Blumen gegen lebendige verhält.

So sehr Keller in seinem Schaffen von der Wirklichkeit ausgeht, die freie Natur hat er nur ganz selten dargestellt. Es ist dies um so auffallender, wenn man bedenkt, dass gerade auf diesem Gebiet die moderne Malerei erstaunliche Erfolge errang. Und damit gewinnen wir einen weiteren Blick in des Künstlers Seele; ihm ist der Geist, das Geistreiche, Lebenselement. Deshalb schenkt ihm auch die Kultur mehr als die Natur. Hier findet er für seine empfindsamen, verwöhnten

A. von Keller. Lesendes Mädchen. 1895

Sinne, die das Gepflegte lieben, zu wenig Anregung. Bezeichnenderweise wirken in seinem „Herbst", einem der ganz wenigen rein landschaftlichen Motive, die wir von Kellers Hand besitzen, die Bäume wie zuckende Nervenverästelungen. Dass er, wenn er wollte, auch die Landschaft in seine Macht bezwungen hätte, beweist ein frühes Bild vom „Seebad Wyk" (1872), das luftig und frei eine Gesellschaft Kampierender zeigt — es war die Zeit, da das „Déjeuner sur l'herbe" Mode war.

Aus dieser seiner Eigenart erklärt es sich auch, warum Keller die Natur Italiens, wenn er schon Natur gibt, jener der Heimat vorzieht. Dort atmet alles höchste Kultur; es ist das Land der stilvollen Gärten. Die Terrasse aus der „Villa Albani in Rom" erzählt uns davon in so beredter Weise. Das Bild hat einem Kenner wie Tschudi so gefallen, dass er es für die Berliner Nationalgalerie erwarb. Die Horizontale und Vertikale geben mit dem Wechsel des dunklen Grün und des blendenden Weiss der Statuen einen stillen Ausdruck gewählten, hochentwickelten Geschmackes. Die „Gartenbank aus der Villa Wolkonsky in Rom" besitzt ihren höchsten Reiz in der künstlerischen Wildnis, die unter dem südlichen Licht eine heitere Leichtigkeit erhält. Die „Römische Villa" schildert die brütende Sommerhitze in den Bäumen, das Weben der warmen Luft und der wohlig gleitenden Schatten, aber noch mehr das lauschige Spiel eines weltverborgenen Winkels, den sich Reichtum und Raffinement geschaffen. Zur blossen Kulisse

A. von Keller.
Schlangenbeschwörung. 1896

A. von Keller. Somnambule. 1896

wird die Landschaft im „Urteil des Paris“ — obwohl glänzend behandelt in dem luftdurchwirkten, überfluteten Naturausschnitt, ist sie doch nur der schmückende Rahmen für eine arkadische Situation.

Will man Albert von Kellers Wesen in seinen letzten, feinsten Wurzeln erfassen, so muss man sein langjähriges Verhältnis zum Spiritismus und Hypnotismus bedenken und verstehen. Namentlich des letzteren merkwürdige Erscheinungen wurden durch Hansen (1876) weiteren Kreisen zugänglich. Die Literatur gewann davon mancherlei phantastische Anregung, die Kunst schien leer auszugehen. Da malte Gabriel von Max seinen „Geistergruss“ (1879): aus Wolken tastet eine zarte Hand nach der Schulter eines in Trauer gekleideten Mädchens, das, hievon eigentümlich durchschauert, vom Klavier aufsieht und sich einer geheimnisvollen, unbegreiflichen Welt gegenüber fühlt. Für Gabriel Max, angeregt durch Schopenhauer, die indischen Geheimlehren und den Verkehr mit du Prel wurden solche Vorgänge Elemente einer Weltanschauung. Er gestaltete sie deshalb mit einer gewissen Inbrunst. Am ergreifendsten offenbart sich dies in dem vergeistigten „Bildnis der Katharina Emerich“ während der Ekstase.

A. von Keller. Bildnis der Frau von Keller. 1896

Unser Künstler kam auf einem anderen Wege zur Kenntnis und zum Studium dieser merkwürdigen Welt. Anfangs der achtziger Jahre stellten die Experimente von Charcot und Richet den Hypnotismus als psychologisches Erkenntnis- und medizinisches Heilmittel aufs neue in den Kreis der Erörterung. Bayersdorfer, du Prel und Schrenk-Notzing, mit denen Keller befreundet war, interessierten sich, jeder unter anderen Gesichtspunkten, mächtig für die Sache. Auch Albert von Keller gab sich ihr ganz hin. Unzählige Seancen boten ihm reichste Gelegenheit zur Beobachtung und zur Inspiration. Das unterscheidet ihn wesentlich von Gabriel Max wie von allen jenen, die um der augenblicklichen Sensation willen verzückte Nonnen und Stigmatisierte malten. Keller steht auch hierin durchaus über seinem Thema; er

A. von Keller. Judith. 1898

lässt sich davon nur für die Gestaltung seiner persönlichen Empfindungen, Gefühle und Gedanken anregen. Da er aber alles, was er aufgreift, gründlich durcharbeitet und nach seinen mannigfachsten Seiten zu wenden weiss, da gerade das Seltene und schwer Darstellbare seine künstlerischen Fähigkeiten am lebhaftesten beschäftigt und am meisten lockt, so verstand es Keller, innerhalb 25 Jahren diese Schein- und Traumwelt in interessanten und geistig bedeutenden Variationen vorzuführen. Er malte das berühmte Medium „Eusapia Palladino“ rein sachlich als Porträt und vermied alle Retusche, die uns nach irgend einer Richtung beeinflussen möchte. Die Schlaftänzerin „Madeleine“ sehen wir in der höchsten Erregung ihres Zustandes, ein anderes Medium im hypnotischen Schlaf und spiritistischen Apport. Dann wieder verwendet er die spiritistischen Äusserungen für die Darstellung merkwürdiger Krankenheilungen, von Wundern und Stigmatisationen. Er deutet damit den Tod des Märtyrers wie den Hexenschlaf aus; er schafft mit ihrer Hilfe Visionen und Phantasien und führt uns in das Mystische religiöser Geschehnisse und Persönlichkeiten ein.

Das grossartigste Werk dieser Art, zugleich das Hauptwerk Kellers und eine ausserordentliche Schöpfung an sich, ist die „Auferweckung des Töchterleins des Jairus“. Keller machte hiefür die umfangreichsten Studien aller Art. Es war die Zeit des Realismus, da man die Person Christi, seine Lehre und seine Jünger dem modernen Menschen näher zu bringen glaubte, wenn man dem wissenschaftlichen Sinne der Zeit Rechnung trug

A. von Keller. Weiblicher Kopf. 1898

Albert von Keller pinx.

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Kaiserin Faustina im Junotempel zu Praeneste

1881

Albert von Keller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Dîner

1890

und das Örtliche und Volkstümliche Palästinas möglichst getreu wiedergab. H. Kaulbach, O. Wolff, G. Fugel, E. Zimmermann, Gustav Richter, G. Max und andere schufen aus solcher Absicht. Die gewollte Wirkung trat aber nicht ein; das innerliche Ergriffensein, vor allem die Erbauung, blieben aus.

Nicht auf das Kostüm kommt es an, noch auf die Rasse; wenn irgendwo so weckt hier

A. von Keller. Kreuzigungsphantasie. 1899

der Geist allein die Seele. Darin liegt nun die grosse Tat Kellers, dass er trotz seiner realistischen Studien — er reiste durch ganz Italien, um unter dortigen Altertümern einen jüdischen-römischen Sarkophag aufzufinden, was ihm in Rom gelang; auch betrachtete er sich die südliche Landschaft und Lebensgewohnheiten genau — den Vorgang wesentlich nach seiner geistigen Seite erfasste und wiedergab. Das Bild war zuerst in des Künstlers Atelier für einen gemeinnützigen Zweck ausgestellt und bewirkte eine wahre Wallfahrt dorthin. Wenn das vollendete Werk auch gar nichts von den spiritistischen und hypnotischen Versuchen Kellers verrät, so beweist dies eben, wie ernst und gewissenhaft, wie sorgfältig und genial er seine Vorarbeiten und Versuche zusammenzufassen wusste. Man muss sich in das Bild von der rechten Seite her in diagonaler Richtung hineinsehen, dann überschaut man die ganze Situation und empfindet sofort das Überragende der Gestalt Christi. Das aber liegt weniger in dessen erhöhtem Standpunkt als in der ganzen Art seiner Erscheinung, die sich innerhalb der grossen Verhältnisse ihrer Umgebung hält, doch sofort das

Überragende der Persönlichkeit zum Ausdruck bringt. Es ist ein wirkliches Sichherabneigen der Güte und Macht, die sich in des Heilands Tun aussprechen. Während die Rechte das Mägdlein emporgerichtet hat, strömt ihr von der Linken die Lebenskraft zu. In feiner Weise hat der Künstler dieses Hereinfluten in der sich leise öffnenden Hand und dem Leuchten des Armes angedeutet. Die Binden lösen sich von selbst und ermöglichen der Gestalt ein beginnendes Sichregen. Die Seele ist noch im Dämmerzustand. Gerade dies ist unvergleichlich, unaussprechlich in der Haltung des Oberkörpers, dem erstaunten, weltfernen Blick, dem nachsinnenden Aufstützen des Hauptes und der fast erschreckten Haltung des Mädchens ausgeprägt. Vater und Mutter haben der Anblick und Augenblick des Wunders wie gebannt; halb ist es ein Sichfürchten vor dem Hereinragen überirdischer Mächte, halb ein prüfendes Forschen, ob es keine Täuschung sei. Zwischen sie und das Wunder drängt sich das Volk in höchster Aufregung, eine wild aufgepeitschte Woge erstaunter, entsetzter, verehrender, ergriffener, forschender Menschen. Dennoch sind ihre individuell so verschiedenen Äusserungen so zur einheitlichen Gruppe gemeistert und in einen Gesamtton gebracht, dass sie die ruhige, grosse Wirkung des Geschehnisses nicht stören. Technisch ist das Werk eine bahnbrechende Leistung der modernen Malerei, die Farbe und Form, Licht und Luft zu monumentalem Ausdruck vereint. Der grosse Zug spricht sich ebenso in der Wucht der Linie wie in der Macht des Kolorits aus. Die Landschaft wird eins mit den gewaltigen Säulenhallen, deren Pracht einen glanzvollen Gegensatz zur leuchtenden Natur bildet. Keller hat das Thema in ungefähr 100 Studien und Skizzen immer wieder behandelt. Manche davon sind in sich abgeschlossene Werke höchster Eigenart in der Lösung des Problems. Das gilt vor allem von jener, die unsere Reproduktion farbig wiedergibt. Wie breitet sich in der graugrünen Atmosphäre, worein die Szene getaucht ist, das Totenreich, die Schattenwelt vor uns aus! Da überschreitet ein Gewaltiger ihre Grenzen und weckt in sich die höchsten Lebens-

A. von Keller. Damenbildnis

A. von Keller. Trio. 1899

kräfte, bis sie ihm aus den Fingern wie elektrische Funken springen und das Haupt der Toten aufrichten. Es ist ein magisches Emporgezogenwerden durch einen unsichtbaren Kontakt. Besonders interessierte die Auswahl von acht derartigen Nummern in der Ausstellung. Christus erscheint hier bald als Geisterseher, Zauberer, Magier, der sich selbst suggeriert, hypnotisiert, fanatisiert, um die Kraft zur Auferweckung in sich zu entzünden. Dann wieder zeigt er eine intensive,

A. von Keller. Das Wunder. 1900

ruhig sich ausströmende Willensenergie, die mit einem Zug die Tat vollbringt. Dann wieder charakterisiert Keller das Geheimnisvolle des Vorganges durch die Nacht, wo der Fackelschein unruhig in die Dunkelheit zuckt, oder er lässt das Volk wie von Fiebern durchschauert werden. Ein andermal lockt ihn der Gegensatz des fahlen, ausgemergelten Leibes zu den farbenreichen Gewändern der Zuschauer oder er verwendet den Vorgang nur für Bewegung und Farbenstudien.

Unter diesen Gesichtspunkten sind auch Arbeiten wie die „Versuchung“ oder das koloristisch so reizvolle „Wunder“ zu betrachten. Das Rot und Grün der Gewänder, das Graublau und Schwarz des Bodens, das schimmernde Weiss der Kutten wirken mit dem Perlmutterton des Karnates wie das gedämpfte Leuchten alter Geschmeide, wie der verhaltene Glanz von Limoges und Email. Eine andere Schöpfung grossen Stiles, auf die sich Keller in jahrelangen, höchst komplizierten Naturstudien sorgfältig vorbereitete, ist die „Kreuzigung“. Dieser Vorwurf hat auch andere erste Meister der Moderne angezogen. Stuck und Klinger erprobten daran vor allem die stilistische Macht ihrer Linie. Keller spricht darin seinen Farbensymbolismus aus. Die Komposition ist besonders unter dem Gesichtspunkt der Massenverteilung kühn, eindrucksvoll und von starker Konzentration. Wir übersehen die drei Kreuze mit einem Blick, der sofort auf dem mittleren haften bleibt. Der Leib

A. von Keller.
Bildnis des Mediums Eusapia Palladino. 1900

A. von Keller. Tänzerin. 1902

Albert von Keller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Bilderbuch

1891

Albert von Keller pinx.

Aquarelldruck F. Hanfstaengl, München

Die glückliche Schwester

1893

des Herrn ist von weicher, edler Modellierung und Tönung, die ihm trotz aller Anzeichen erlittener Pein etwas Verklärtes, Weihevolles verleihen. Das Hängen wird zum Schweben, das sich von aller Körperlichkeit befreit fühlt. Die ganze Gestalt ist ein aufwärts strebendes Sehnen, dem Zug der Augen folgend, die wie in unendliche Höhen und Tiefen schauen — das einzigartig schöne Sterben eines Unvergleichlichen! Deshalb wirkt die Aureole nicht als etwas Äusserliches, sie ist wie das majestätische Aufleuchten überirdischer Mächte, die sich hier offenbaren. Der Himmel zuckt in Flammen, als wollte die Natur mitsterben. Das volle, dunkle Gold der ringsum wogenden Getreidefelder ist wie von Blutstropfen betaut; das beschattete Grün des Vordergrundes lässt uns die Hoffnung des wunderbar wiedererstehenden Lebens ahnen, in dem auch die trauernde Frau zu Füssen des Kreuzes ihre Kraft finden wird. Die beiden Schächer sind nicht bloss in ihrer Physiognomie, auch in ihrer Haltung, in dem Ton ihres Leibes zueinander in Gegensatz gebracht. Es ist das ewige Für und Wider, das ewig der Gekreuzigte hervorruft.

A. von Keller. Atelier-Stilleben. 1903

A. von Keller. Julia. 1904

In „Kreuzigungs-Phantasien und -Visionen" sucht Keller das seelische Nacherleben der furchtbaren Tragödie in mystisch Gerichteten anzudeuten oder zu solcher Versenkung anzuregen.

Für diese und verwandte Werke liegt ein Vergleich mit dem Barock nahe. Es war eine Zeit ausserordentlich seelischer Erregung, die durch die Gegenreformation noch gesteigert wurde. Der Überschwang des Empfindens prägte sich in der bombastischen

Architektur und einer stürmisch bewegten Plastik aus, die Malerei, die in der Mehrzahl ihrer Schöpfungen zwar viel äusserlich Deklamatorisches und pathetisch Phrasenhaftes hat, erreichte in einzelnen Meistern ihre höchsten Triumphe, da sie mit erstaunlichem Können die Gesichte ihrer verzückten Seele nachschufen. Denken wir nur an das grossartige „Wunder des heiligen Markus“ von Tintoretto, an die berauschenden Schöpfungen eines Rubens, an die ergreifenden Werke eines Rembrandt, an die Madonnen Murillos, den Glanz eines Veronese und Correggio, selbst an das allzu Akademische in den Visionen der Bolognesen — in allen spüren wir den hohen Flug der Seele und das Arbeiten aus einem überquellenden Reichtum, die ungeheure Erregung der Persönlichkeit, aber auch den Zusammenhang mit der Vergangenheit, so dass das Neue nur als eine Fortsetzung und Steigerung des Bisherigen erscheint.

A. von Keller. Kassandra. 1904

A. von Keller. Madeleine G. 1904

In Keller äussert sich durchaus der moderne Subjektivismus, der hinter allen derartigen Erscheinungen das Problematische spürt und sie um dessentwillen zum Gegenstande seines Studiums, seiner Vertiefung und künstlerischen Gestaltung macht. Der dogmatische Gehalt wird in das Menschliche übertragen, das Erbauliche weicht dem Interessanten, das Innerliche dem Geistreichen oder allgemein Gefühlsmässigen; das Mystische erhält einen Stich ins Okkultistische.

Da tauchen die drei Kreuze aus blaugrauer Dämmerung auf wie riesige Balken, die sich aus Himmelshöhen herabsenken; gelb lodernde Flammenwogen leuchten weithin und werfen auf die rings versammelte Menge gespenstische Lichter.

Oder es ist nur das Oszillieren der blauen Nacht, die über die Golgathaszene gleich leisen Meereswellen flutet — ein Geheimnis hütend, von dem nur flüsternd gesprochen werden soll.

Die „Mystische Krankenheilung“ zeigt eine Stigmatisierte, die den Gekreuzigten sieht. Ein schon fast erstorbenes Mädchen soll durch die Berührung mit ihr wieder gesund werden. Das konvulsivische Zucken derer, die die Kranke halten, ihr krampfhaft inbrünstiges Sichhindrängen gibt mit dem fast narkotischen Versunkensein der vom Weihrauch Erfüllten ein seltsames Amalgam moderner Nervenzustände, orientalischer Phantastik und blinder Hingebung an das Wirken geheimnisvoller Mächte. Zeigt diese Darstellung Kellers unübertroffene Fähigkeit, merkwürdig ineinander verschlungene, psychologische und religiöse Grübeleien zu rein künstlerischem Ausdruck zu bringen, so kann sich der, welcher sich mit dem Inhalt nicht zu befreunden vermag, an dem silberigen, kühlen Ton der Farben erfreuen und sie wie ein Perlmuttermosaik geniessen.

A. von Keller. Eva. 1904

Auch „Sta. Julia“ ist zunächst als koloristische Leistung zu werten; doch ist sie nicht nur dies allein. Wie der weiche Leib sich von dem harten Holz abhebt, die Schatten ein luftiges Gewand um die entblösste Jungfrau schamhaft gütig weben, wie des Mondlichtes sanfte Strahlen die Gestalt mild umleuchten, das gibt mit dem edel geneigten Haupt, auf einen orangeroten Heiligenschein als blutiges Symbol des Martertodes gebettet, nachdenkliche, ergreifende Gefühle.

Wie selbst die wegen Besessenheit Verbrannten in einer gewissen Seligkeit ihrem schrecklichen Schicksal erliegen, hat Keller im „Hexenschlaf“ zu vermitteln versucht. Dieser entsetzliche Wahn, der im 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte und unzählige Opfer forderte, hat in den Niederlanden manche Maler zu spukhaften Höllenbildern und Versuchungen angeregt. Besonders hat sich van Bosch damit einen Namen gemacht und die Brueghel beeinflusst. Meist geht ihre Phantasie ins Widerliche und Abnorme; nur der sogenannte Sammet-Brueghel brachte es zu einer künstlerischen Wirkung.

Keller fasst die Sache wie unter dem Gesichtspunkt der Hypnose. Was die Wissenschaft vorläufig nur als Frage oder Vermutung hinstellen darf, das kann der Künstler als Wirklichkeit geben, wenn er in sich die Kraft trägt, es überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Das aber ist hier der Fall. In der Skizze müssen wir nur das Festhalten der ersten Inspiration sehen, die

deshalb auch so scharf den Gegensatz zwischen der ruhig ihrem Schicksal Ergebenen und der erregten Menge herausarbeitet. Das vollendete Bild zeigt die angebliche Hexe in berauschend süssem Schlaf, der ihr durch den treu Ergebenen wird, der wie zum Abschied ihre Hand drückt. Der Ausdruck dieses hypnotischen Glückes, das Traumwandlerische und Erdentrückte ist wohl das, worauf es dem Künstler ankam. Die um den Scheiterhaufen gedrängte Gruppe bietet ein Seitenstück zu jener in der Auferweckung.

„Kassandra“ nennt Keller das angstvolle Aufhorchen Madeleines. Wie flimmernde Irrlichter blitzen goldene Gespinste hinter ihr auf und erhöhen das Unheimliche der Situation; wie ein gellender Ruf tönt es ihr in den Ohren.

A. von Keller. Moderne Dame. 1905

In unmittelbarer Nähe scheint das Gesehene vor sich zu gehen. Sie scheut davor zurück und kann doch den Blick nicht wenden. Das geisterhaft Seherische ist wohl kaum einmal mit so schauerlicher Plastik verkörpert worden. Eine fast naturwissenschaftliche Freude an der Beobachtung zeigt ein porträtartiges Bildnis der Schlaftänzerin. In graugrünen Verwesungstönen schimmert es rings um sie; Gewand und Haut sind davon überzogen. Wir haben beinahe den Eindruck einer galvanisierten Leiche, in der das Leben sich gewaltsam noch einmal Bahn brechen will. Das Ruhige, sich selbst Verlorene, das „Somnambule“ ist Keller in dem also bezeichneten Werke so hervorragend geglückt, dass man es als Schulbeispiel für die Demonstration solcher Zustände bezeichnen könnte. Die Haut ist müde und welk unter dem zurückgedrängten Leben. Selbst die Haare hängen wie in einem schweren Dämmerzustand schlaff herunter. Die tief in sich hineingesenkten Augenlider, der schlürfende Mund und die gespannten Nasenflügel verleihen dem leicht zurückgebogenen Kopf eine willenlose Ergebenheit, die unter dem

A. von Keller.
Moderne Dame. 1905

Albert von Keller pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Kreuzigung

1894

Albert von Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Liebe

1907

geheimnisvollen Zug steht, dem sie sich als Werkzeug schweigend hingibt. Der Brokatvorhang mit seinem gleissenden Schimmer ist wie ein Widerschein von dem Oszillieren der Welt, die im Inneren des Mädchens wirksam ist.

So hat Keller nach allen erdenklichen Seiten dieses Nachtgebiet durchforscht und immer

A. von Keller. Damenbildnis. 1906

neue Anregungen für sein künstlerisches Schaffen daraus gewonnen. Bald wurde es ihm ein Mittel, um das übernatürlich Sinnliche anzudeuten, bald benützte er es für psychologische Studien und die Steigerung seelischer Darstellung; dann wieder wurde es für seine Phantasie nur das Schwingen und Klingen und Weben traumhafter Gesichte, die er in Farbe übersetzt.

Bei alle dem hat man das Gefühl, dass der Künstler noch seine persönlichen Hintergründe hat, die er nur ahnen oder erraten lässt. Es fällt einem das Wort des Bildhauers Rubek in Ibsens Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ ein: „Es liegt etwas Verdächtiges, etwas Verstecktes hinter meinen Büsten, etwas Heimliches, was die Leute nicht sehen können; nur ich kann es sehen, und das macht mir innerlich solch ein Vergnügen.“

Auch die Alchimistennatur Kellers, die sich in alledem andeutet, hat sich künstlerisch ausgelebt. Man braucht nur der Entwicklung seiner Farbe nachzugehen, um dies inne zu werden. Es ist ein stolzes, kühnes Wort, wenn Keller es als sein Ideal bezeichnet: „eine eigene Sprache für jedes Bild zu erfinden und so ein neues Werk in die Welt zu setzen“.

Wie wenige Künstler von überragender Bedeutung dürfen so etwas von sich behaupten! Wir wissen wohl, dass alle grossen Meister einen mehrfachen Stil hatten, aber innerhalb desselben ergingen sie sich dann. Keller ist dies eine zu enge Grenze; er will jedes Bild nach Form und Inhalt zu einem gleichsam individuellen Wesen gestalten. Dies erfordert eine unausgesetzte Beschäftigung mit dem Material; nicht bloss im Sinne chemischer Kombinationen, sondern noch mehr im Dienste des Geistes. Ich weiss keinen Künstler im ganzen Bereich der modernen Kunst, der eine so reiche und schöpferische Palette besitzt wie Keller. Es ist für seine intensive Arbeitsweise wie für den Geist, in dem er sie betreibt, bezeichnend, was er gelegentlich seiner Studien für die Kreuzigung erzählt: „Während der Oster- und Sommerferien habe ich einige Jahre lang in der Münchener Anatomie Studien gemalt. Unvergesslich sind mir jene Stunden der Ruhe und Einsamkeit, die

A. von Keller. Damenbildnis

A. von Keller. Kostümstudie

ich so — allein mit einer Leiche — in den Räumen der Anatomie verbrachte. Diese stillen Genossen verlieren alles Schauerliche, wenn man nur einige Zeit mit ihnen beisammen ist. Die Leichen junger Frauen, die ich so studierte, hatten meist einen so seltsamen, mitleidig wirkenden Ausdruck von Leiden, von Güte, dass ich ihn nimmer vergessen kann."

A. von Keller. Der Tod der Antigone. 1907

Nie ist es das Materielle allein, was Keller fesselt; stets löst das, was hinter der Erscheinungen Flucht liegt, sein Nachdenken und seine Phantasie aus; stets wird der innere Mensch darüber lebendig und in Schwingungen gehalten. Weil er aber in so exklusiv und exquisit künstlerischer Weise sich ausspricht, spüren viele darin den Geist nicht, aus dem es erstand.

Besonders die letzten Jahre erlaubte Keller sein erstaunliches Können, sich auch im Virtuosenhaften zu erproben. Es ist aber kein Abfall von den bisherigen ernsten Idealen, sondern lediglich die Freude an der souveränen Beherrschung der Ausdrucksmittel. Es gibt ihm etwas, mit den Farben und Formen nach Jongleurart ein verwegenes, buntes Spiel zu treiben und zu verblüffen. Auch dahinter steckt — Bildhauer Rubek, der sich namentlich über alle jene lustig macht, die nach irgend einem akademischen oder ästhetischen Kanon Regeln aufstellen, wie sich das künstlerische Schaffen vollziehen muss, um künstlerisch vollwertig zu sein.

A. von Keller. Damenbildnis. 1907

Nur um die Kritik eines einzigen hat sich Albert von Keller gekümmert; dessen erlesenem Geschmack und scharfem Urteil gegenüber zeigte er die schöne Demut und die stolze Genügsamkeit aller wirklich Bedeutenden: „Meine höchsten Auszeichnungen verdanke ich Adolf Bayersdorfer. Wenn ihm ein Bild

von mir gefiel, war mir die übrige Welt gleichgültig; wenn es ihm missfiel, war ich verzweifelt.“

Seine höchsten Auszeichnungen! Er hat deren die Überfülle. Sie haben ihn weder lässig, noch irre gemacht. Albert von Keller ist heute so unternehmungslustig, wie er es nur je gewesen ist. Am liebsten würde er mit all den Erfahrungen seines reichen Künstlerlebens noch einmal von vorne anfangen — eine so hohe Auffassung hat er von dem strengen Dienst, den er der Kunst schuldet, so jugendfrisch steht er heute noch vor der Staffelei.

Als Freiherr von Habermann auf dem Festbankett zu Ehren Albert von Kellers in seinem Toaste den Wunsch aussprach: Es möge ihm noch ein dritter Kranz von dreissig Jahren beschieden sein, da erwiderte unser Meister launig: Ihr hättet mir vielleicht nicht das Fest von heute bereitet, wenn ihr gewusst, was ich weiss: Eine Somnambule hat mir 100 Jahre verheissen. — —

Eines ist jetzt schon gewiss: Nach hundert Jahren noch wird Albert von Kellers Kunst eine charakteristische und glänzende Vertretung unserer zeitgenössischen Malerei bilden.

Aus dem Atelier des Künstlers

Karl Haider. Mangfalltal mit Kloster Weyarn

Die Münchener Kunstausstellungen 1908

I. Münchener Jahresausstellung und Jubiläumsausstellung der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft im Glaspalast

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Die Jahresausstellung 1908 im Glaspalast erhält eine besondere Bedeutung und ein charakteristisches Aussehen durch die Jubiläumsausstellung der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft. Es sind nun fünfzig Jahre vergangen, seit diese Vereinigung deutscher Künstler ins Leben trat und im Juli 1858, zusammen mit der Münchener Akademie, eine „Allgemeine deutsche, historische Kunstausstellung“ veranstaltete. Der historische Geist, der das eben

abgelaufene 19. Jahrhundert beherrschte, war es, der diesen Gedanken einer retrospektiven Kunstausstellung zeitigte, die geradezu vorbildlich wurde für alle anderen. Die Ausstellung von 1858 führte die Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor, sie gab eine deutliche Vorstellung der Entwicklung der deutschen Malerei in diesem Zeitraume. Es war eine Darstellung der Kunstgeschichte durch die Kunst selbst. Ein grossartiger Gedanke, diese Retrospektive in einer Stadt vorzuführen, die an der Entwicklung der Künste den lebhaftesten Anteil genommen und in der die Gedanken, welche die Künstler jener Zeit beseelten, auch ihre erste Verwirklichung gefunden hatten. Das München Ludwigs I. bildete den prächtigen Hintergrund für diese glänzende Heerschau und Versammlung von Künstlern. Alle bekannten Namen waren erschienen. Das ganze Deutschland war vertreten, von Schleswig-Holstein bis Triest, von Aachen, Königsberg bis Wien. Die Kunstschulen von Dresden, Düsseldorf, Berlin schickten ihre besten Werke und Meister.

Das für die damalige Zeit, ihre Verkehrsverhältnisse und den sozialen und materiellen Stand der Künstler ganz ungewöhnliche und gewagte Unternehmen fand seinen festen Rückhalt in der eben neugegründeten Vereinigung der deutschen Künstler, die nach den grossen Künstlerversammlungen in Bingen und in Stuttgart zustande kam. Die Idee, alle deutschen Künstler zu gemeinsamer Pflege und Förderung idealer Ziele zusammenzuschliessen, war auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Künstler, ihrem Wesen nach sonst wenig geeignet, in feste Formen und Genossenschaften sich zusammenzutun, wurden doch von den damals ganz modernen Ideen der Assoziation und Organisation ergriffen und geleitet. Sie fühlten sich einig, gehoben und gestärkt durch die Bedeutung und die soziale Stellung, die der Künstlerstand im Leben der Nation errungen, sie fühlten sich einig im Hinblick auf ihre sozialen und wirtschaftlichen Interessen.

Wer die letzte Tagung der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft in München besucht hat, weiss, was eine solche Einheit bedeutet und wie schwer es gewesen sein musste, alle Köpfe unter einen Hut zu bringen. Gerade in dieser letzten Versammlung kam es auch deutlich zum Vorschein, welche Wandlungen in der Zeit von 50 Jahren vor sich gegangen sind. Keine grossen, die Nation bewegenden Ideen wie damals, keine starken volksgemeinsamen Ideale kamen zum Ausdruck, nicht einmal für die nächstliegenden wirtschaftlichen und sozialen Fragen war Interesse zu verspüren. Kollektivistische Bestrebungen finden bei dem modernen Künstler keinen Anklang. Man sieht es auch deutlich am Zersetzungsprozess der grossen Künstlergenossenschaften. Immer wieder lösen sich einzelne Gruppen ab, zersplittern sich in kleine Bünde und Vereinigungen — bis schliesslich jeder nur für sich besteht. Das individualistische Prinzip, das in unserer Zeit bis zum Extrem ausgebildet ist, lässt den einzelnen nur für sich selber leben, arbeiten und handeln. Die Kunst und die Künstler sind kosmopolitisch geworden; nach volksgemeinsamen Idealen frägt keiner mehr.

Ganz anders die Künstler von 1858. Sie gehörten noch zum Teil einem geistig erregten Geschlecht an, das von nationalen Ideen inspiriert und getragen wurde. Bei der allgemeinen politischen Stagnation setzte man alles Vertrauen in den Geist der Nation und erhoffte durch ihn eine Wiedergeburt und glorreiche Auferstehung des Reiches. Schon einmal hatte die Kunst

ihren lebhaften Anteil genommen. Im Anfang des 19. Jahrhunderts hatte die Fremdherrschaft und hatten dann die Befreiungskriege das deutsche Gemüt zur Einkehr in sich selbst, zur Besinnung auf die eigene Vergangenheit geführt, die Not der Zeit hatte beten gelehrt und im siegfreudigen Aufschwung des Vaterlandes fand auch die Kunst ihre höhere Aufgabe wieder, die sie eine Zeitlang einmal in äusserlichem Prunk vergessen hatte. Es war in Rom, dass eine Schar hochbegabter Jünglinge zusammentrat, die sich die Wiedergeburt der deutschen Kunst zum Ziel setzten. „Was unserer jungen Kultur ihr Gepräge verleiht, das ist auch in unserer Kunst sichtbar geworden und soll ihr verbleiben: das deutsche Wesen, beseelt und gebildet vom Geist des Christentums, des Hellenentums." Es war ein starkes Aufleuchten des deutschen weltweiten Idealismus, ein erneutes Hindrängen zu den alten Bildungsidealen unseres Volkes. Diesem Geschlecht von 1858 stand die glorreiche Epoche der deutschen Klassiker in der Dichtkunst und Musik nahe. Der starke Einfluss der Aesthetik der deutschen Klassiker wurde überall fühlbar. Man sah in der Kunst einen wirksamen Faktor zur Erziehung des Menschengeschlechtes, einer jener idealen Lebensmächte, durch deren veredelnden Einfluss die Nation gestärkt und gehoben werden könne. Die Kunst sollte vor allem die ungeheuren Schätze von Bildung und Kultur, die die vergangenen Jahrhunderte aufgehäuft hatten, in anschaulicher Weise allen Menschen zuführen, die Geschichte, die Religion, das Staatsleben versinnbildlichen und verherrlichen. Der Hellenismus jener Tage zeitigte eine schwärmerische Verehrung des klassischen Bodens. Italien und Griechenland waren die Stätten, wohin jeder Künstler pilgerte. Näher fühlte man sich auf dem von der Geschichte der Vorzeit geheiligten Boden den Menschen; grossartiger und ergreifender sprach dort die Natur zum Auge und Herzen. An den Denkmalen der alten Kunst entzündete sich das Feuer

J. Q. Adams.
Fräulein Lilly Marberg als Jolanthe im „Teufel"

Max E. Giese. Tauwetter

der Begeisterung, das in dem Tempel der Kunst genährt und gepflegt wurde. Rottmann, der den Charakter der südlichen Landschaft am tiefsten erfasst hatte, schuf einen Zyklus klassischer Landschaften; Genelli und Preller waren eingedrungen in die naive homerische Welt. Cornelius, eingenommen von dem kraftvollen Geist, der ihm aus dem homerischen Epos und aus den Nibelungen entgegenwehte, hingerissen von der Poesie Dantes und dem tiefen Ethos der Bibel, versuchte auf ähnlichem Wege wie die Renaissance diese Gestaltenwelt aufzubauen. Kaulbach wurde durch die Geschichte angeregt, das Walten des Weltgeistes in zyklischen Bildern vor unseren Augen zu entrollen. Alfred Rethel liess die Gestalten aus deutscher Vorzeit, Karl den Grossen und seine Helden auf den Wänden des Aachener Rathaussaales erstehen. In anderer Art hat Menzel die Forderungen der Geschichtsmalerei erfüllt. Sein grosses Gemälde „Schlacht bei Hochkirch“, noch mehr aber seine Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen haben in lebendigster Weise die Persönlichkeit und die Zeit des grossen Königs veranschaulicht und im ganzen Volke starken Anklang gefunden. Vielleicht gerade durch dieses eine Werk wurde erreicht, was die Historienmalerei wollte, aber eigentlich doch nur die Illustration mit ihren Ausdrucksmitteln erfüllen konnte. Neben diesen Künstlern erstanden andere, welche sich in einem freieren poetischen Element be-

Hugo Kotschenreiter. Fensterplatz Rothenburg o. T.

Georg Papperitz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Damenbildnis

Hermann Knopf pinx.

Die Familie

wegten, die mit einer reichen Phantasie und mit einem warmen Gemüt begabt die Traumwelt von Märchen und Sagen in wundersamen Bildern erstehen liessen. Schwind trat auf dieser Ausstellung mit seinem Zyklus „Märchen von den sieben Raben“ hervor.

Die Kunst schien wieder auf heimatlichem Boden festen Fuss fassen zu wollen. In der Landschaftsmalerei erstand eine Richtung, die auf intime Beobachtung der heimischen Natur aus-

Karl Blos. Geigerin

ging. Nicht allein in Italien und Griechenland, nicht bloss im hohen Norden und im Orient fand man malerische Schönheiten, sondern entdeckte sie auch in unseren Wäldern, Seen, Tälern, Bergen. In den Werken von Andreas Achenbach, Steffan, Heinlein, Zimmermann, Schleich, Morgenstern kündete sich die Mörgenröte eines neuen Tages in der deutschen Landschaftsmalerei an.

Wie sich die gleichzeitige Literatur durch Reuter, Gottfried Keller, Gustav Freytag der Schilderung des alltäglichen Lebens zuwandte, erstand auch das Genre- und das Sittenbild. Knaus, Vautier, Enhuber, Waldmüller, Schütz, Bürkel und Kirner erzielten mit ihren Werken auf der Ausstellung von 1858 grossartige Erfolge. Betrachtet man dazu noch die

neuauftretenden Talente wie Koller und Volz in der Tiermalerei, die Aquarellisten und Architekturmaler, die Denkmalsplastik unter Rauch und Rietschel, dann ergibt sich eine Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, eine überraschende Anzahl von urwüchsigen originalen Talenten, so dass man wohl von einer nationalen Kunst sprechen konnte. Sah man doch in allen diesen Werken wie in einem Spiegel die Ideale der Zeit, die Tradition und Geschichte des Vaterlandes, Natur, Kultur und Sitten des Landes und Volkes getreu dargestellt und verherrlicht. Da man so sehr am Stofflichen festhielt und vor allem die Gegenstände der Darstellung ins Auge fasste, übersah man so leicht, was auch an dieser Kunst an Mängeln und Fehlern war.

W. V. Krausz. Capriccio (Bildnis Miss Thomson)

Ein geistvoller Beobachter des künstlerischen Lebens jener Tage hat es bereits ausgesprochen, welche Mängel ihr im allgemeinen anhafteten: „Die Malerei will gegenwärtig nur zu oft mehr geben, als ihres Amtes ist und eben deshalb gibt sie andererseits der Anschauung weniger, als sie sollte.“ Es kommt dieser Kunst darauf an, die Kunst neu zu beseelen, indem sie eine tiefere Empfindung, einen geistigen Gehalt in sie zu bringen sucht. Nicht die Form, nicht die Erscheinung war die Hauptsache, sondern der Ausdruck des innern Lebens; es schien ihnen, wie wenn die künstlerisch freie Darstellung und Vollendung dieses nicht zu seinem Recht kommen lasse. Ein unendlicher Reichtum von Gedanken und Empfindungen lag offen da und harrte nur der Bearbeitung. Diesen Reichtum in seiner ganzen Fülle aufzugreifen versuchten eben Cornelius, Kaulbach u. a. Man wollte eine neue monumentale Kunst und eine religiöse und volkstümliche Malerei. Die Malerei vor allem schien berufen als die Trägerin und Verbreiterin der

Richard Lipps. Pergola

Rudolf Schiestl. Vor der Stadt

Ideen. Erfüllt von solchen Idealen vergass man im Drange, sich mitzuteilen, ganz, dass eigentlich die Malerei einer sicheren handwerklichen Basis entbehrte. Die Ausbildung der künstlerischen Darstellung, das Gestalten und Bilden hielt nicht gleichen Schritt mit den Ideen. Daher der Anschluss an fremde Kunstweisen, die häufigen Anleihen von französischen Schulen, bei denen die Tüchtigsten in die Lehre gehen mussten, weil sie bei uns nicht das erlernen konnten, was der Malerei am meisten fehlte: gründliches Studium der malerischen Gestaltung und Ausdrucksweise. Mit einem flüchtigen Sichanlehnen, Aufnehmen und Borgen war es allerdings nicht getan; es handelte sich darum, die Mittel der künstlerischen Darstellung, Farbe, Licht, Komposition zu studieren und durch eigene Anschauung, gründliches Studium der Natur zu erwerben.

Die Aufgabe, die Kunst von einer blassen und verschwommenen Idealität zu erlösen, sie in die farbenglühende Wirklichkeit einzutauchen und ihr mit dem warmen Schein die Frische und Bestimmtheit des Lebens zu geben, fiel Piloty zu. Piloty hatte in Belgien und Frankreich Malerei studiert. Ihm kam es vornehmlich auf das Kolorit an. Er suchte das körperhafte Scheinen der Dinge, ihre materielle Beschaffenheit in blendender Natürlichkeit wiederzugeben, wozu das Modell unentbehrlich war. Eben dieses Anklammern an die nächstbeste Natur machte den Maler

von allen Zufälligkeiten der Erscheinung abhängig, verführte ihn zu blossen Äusserlichkeiten, so dass schliesslich aller Nachdruck auf die „Technik" gelegt wurde. Daneben entstanden freilich auch Schulen, die sich des Studiums der alten Meister befleissigten und ihre malerische Anschauung zu ausserordentlicher Feinheit und Kultur entwickelten. Leider war ein stetiger Fortgang, ein fester

Ernst Liebermann. Mondlicht

geschichtlicher Fortschritt nicht möglich. Immer wieder neuauftretende Evolutionen störten die ruhige Fortentwicklung und hinderten die Talente, festen Fuss zu fassen.

Der Naturalismus, der wie eine Sturmflut in den siebziger und zu Anfang der achtziger Jahre von Frankreich her bei uns eindrang, hat manches wohlgepflegte und bestellte Stück Ackerland verschlungen, viele Talente verwirrt und zersplittert. Es vollzog sich eine unaufhaltsame Auflösung alles dessen, was die Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erstrebt und ersehnt hatte. „Die Älteren suchten durch die Kunst auf Geist und Gemüt zu wirken; die Kunst war ihnen Mittel und Zweck, die Ideale ihrer Zeit verwirklichen zu helfen; den Heutigen ist die Kunst Selbstzweck — Farbe und Form alles, der Inhalt nichts." An Stelle des Interesses für das Gegenständliche und Stoffliche ist das Interesse für die rein künstlerischen Probleme getreten; die malerische Erscheinung

Peter Philippi pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Gemeindesorgen

Oskar Freiwirth-Lützow pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Weihnachtsstimmung

der Dinge, die Probleme der Farbe und des Lichts. Sie suchen und wollen zunächst nichts anderes als dies rein Sachliche, bemühen sich oft sogar, ihr Temperament, ihre Individualität und ihre Rasse dahinter zurückzustellen und verfallen damit in das andere Extrem. Bilder, die in München und Dachau gemalt sind, können ebensogut in London oder in Paris entstanden sein. Die Kunst ist gänzlich heimatlos geworden, sie spricht nur mehr eine Kunstsprache — l'art pour l'art!

Paul Leuteritz. Braune Bären

In den Ausstellungen ist es noch etwas besser — man sieht vor allem etwas. Hier, wo der Geschmack des Publikums und die Mode mitspricht, findet man die Vertreter aller Kunstgattungen nebeneinander; neben den allermodernsten Malern solche, die noch auf dem Boden der Tradition stehen, die letzten Ausläufer der Kunst des Jahres 1858, Vertreter der Pilotyschen Geschichtsmalerei und Vertreter des Genre- und Sittenbildes, die der neuen Technik Konzessionen machen, aber an der alten Form und dem alten Inhalte festhalten; Landschafter wie Achenbach neben solchen von der Art Leistikows — selbständige Neuerer und erfahrene Eklektiker, Impressionisten und Böcklinianer. Eine Einheit oder eine einheitliche Linie, ein Gemeinsames ist nirgends wahrzunehmen, alles fliesst. Hier offenbart sich nun der Mangel einer Zentralisation im Kunstleben in auffallender Weise. Was Frankreich darin zugute gekommen ist, fehlt uns vollständig.

Konstanze von Breuning. Nachklänge

Zwischen der in verschiedene Gruppen und Lager gespaltenen

Berliner Porträtmalern zählt Hugo Vogel, der zugleich mit mehreren Studien zu seinen grossen Geschichtsbildern vertreten ist. Ein kleines, nervös gemaltes Bildchen von Rabes, das eine ungemein scharfäugig und doch malerisch beobachtete Szene aus Algier darstellt, hat der bayerische Staat erworben. Mit guten Bildern sind vertreten O. H. Engel, Frenzel, Marcus, Hartig, Hoeniger, Burger, Hellhoff, Karl Röchling u. a. Es ist durchweg gute Malerei,

Hans Lietzmann Noahs Söhne

nicht gerade original und stark fesselnd, aber solid und tüchtig — Kunstwerke, die man wie gute Gesellschafter immer gern um sich sieht.

Nächst Berlin hat Düsseldorf, das ebenfalls seit 1858 der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft angehört, mehrere alte Jubilare entsandt: Oswald und Andreas Achenbach sind mit mehreren charakteristischen Proben ihrer geschätzten Kunst vertreten. Über ein halbes Jahrhundert lang haben Oswald Achenbach das Publikum durch seine in poetischer Beleuchtung gesehenen Landschaften und Andreas durch seine romantisch anmutenden Seestücke zu fesseln und an sich zu halten gewusst. Noch verschiedene andere berühmte Düsseldorfer haben die Ausstellung gut beschickt.

Bei der Betrachtung von Bildern Janssens bedauert man aufs neue wieder, dass dieses grosse, vielseitige und fruchtbare Talent uns eigentlich viel zu früh entrissen worden ist. („Die Kunst unserer Zeit“ würdigte sein Schaffen in einer Monographie.) Janssen malte Bildnisse, die in ihren satten Farben, in ihrer Realistik des Ausdrucks an Leibl gemahnen, er malte von

C. A. von Baur pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Cypressen

Carl Saltzmann pinx.

Deutsche Panzer im Atlantic

F. Otto Wolf. Verlorenes Paradies

Rubensscher Farbenfreudigkeit eingegebene mythologische Szenen und Historienbilder von origineller malerischer Auffassung und poetischem Ausdruck. Wir denken vor allem an das Bild der heiligen drei Könige mit einem Zuge wundersüchtiger, erlösungsbedürftiger Menschen. Gebhardt ist mit mehreren seiner realistisch ausgeführten Studienköpfe vertreten. Feldmann und Seuffert mit ihren Heiligenbildern sind spezifische Vertreter einer bestimmten Art der Düsseldorfer Historienmalerei. Reifferscheid schuf ein Düsseldorfer Genrebild von erlesenen malerischen Qualitäten und der inzwischen verstorbene Christian Ludwig Bokelmann ein stimmungsvolles ostfriesisches Kircheninterieur. Petersen ist ein Bildnismaler, der unserem Münchener Kaulbach und dem Karlsruher Propheter verwandt ist. Deiker und Kampf nehmen nach guter Düsseldorfer Sitte ihre Landschaftsbilder aus Holland. Die alte Düsseldorfer Tradition ist im Historien-, Genre- und Landschaftsbild deutlich fühlbar. Eine gewisse Gediegenheit der Malerei und ein gewisses künstlerisches Niveau bei den meisten Bildern sprechen für eine an dieser Kunststätte gepflegte alte Kultur.

Deutliche Spuren einer solchen Kultur nimmt man auch in den Werken der Wiener Gruppe der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft wahr. Schon die Aufmachung der Bilder im Saal 51 mit dem geschickten Belag der Ecken und der Mittelpunkte des Saales verrät viel Geschmack. Wienerisch ist die Eleganz und Noblesse, die virtuose Glätte des Vortrages in den

meisten Bildern. Formal ist alles einwandfrei gelöst: die Porträts sind schick und vornehm auf Salonumgebung gestimmt, die Landschaften sind dekorativ wirkungsvoll und das Genrebild ist so fesselnd und anziehend gestaltet, wie ein gut geschriebenes Feuilleton. In allem verspürt man Wiener Genre, Wiener Esprit und Wiener Kunst. Von Damenbildnissen zeigen solche ausgesprochen wienerische Qualitäten das „Capriccio“ genannte von Krausz, ein süperb gemaltes Damenporträt von Joanovitch, eines von Angeli und von John Adams (Fräulein Lilly Marberg als Jolanthe im „Teufel“). Laszlo hat den Grossherzog von Hessen in moderner Umgebung als den feinsinnigen Förderer moderner Künste dargestellt. Durch die Wiener Porträtistenschule ist auch der Pole Pochwalski gegangen, der den Grafen Zamojski lebensvoll abgebildet hat. Als Landschafter ragen Kaufmann und Poosch mit tüchtigen Werken hervor.

Dresden und Königsberg gehören gleichfalls seit ihrer Gründung der Kunstgenossenschaft an. Dresden tritt infolge seiner eigenen Ausstellungen durchaus nicht mit neuen und eigenartigen Werken hervor. Man bemerkt nur, dass viele bekannte Namen nicht da sind und viele von den anwesenden Namen mit Werken vertreten sind, die kaum nennenswert sind. Zu einem vielversprechenden Bildnismaler scheint sich Johannes Mogk zu entwickeln; sein Bildnis des Professors Prell in Dresden ist eine tüchtige Leistung; gediegene malerische Qualitäten ent-

Franz Grässel. Enten am Ufer

Walter Thor. Bildnis des Vaters des Künstlers

wickelt Mogk auch in dem Bildnis zweier Schwestern. Ausser Mogk ist bestenfalls noch auf die Landschaftsmaler Hagn und Schröter und auf den tüchtigen Rossow hinzuweisen. Stärkere Individualitäten mit originelleren Bildern weist die Königsberger Gruppe auf. Dettmann, der Direktor der Königsberger Kunstakademie, sandte ein grosses Bild, ein Triptychon, „Leute vom Meer“ genannt. Das Bild hat durchaus epischen Charakter. Es erzählt vom Leben der Schiffleute, zeigt die Matrosen auf dem Schiffe bei ihrer Arbeit, die Frauen der Fischer und Schiffer in ihrer Häuslichkeit am Abend beim Lampenschein, und es zeigt ein paar junge Leute am Strand, wie sie dem Wehen des Sturmes lauschen und ihre Blicke hinausschicken auf die hochgehende, wogende See. Heichert, ein Landsmann Dettmanns, führt uns in ein ganz anders geartetes Milieu ein. Er versetzt uns in eine Versammlung der Heilsarmee. Es ist ein seltsamer, merkwürdiger Anblick, diese in Gebet und Andacht versunkenen, teils ruhig vor sich hinbrütenden, teils heftig gestikulierenden Menschen in einem dämmerig erleuchteten Raume. Derselbe Maler, der diese Stimmung so scharf und richtig beobachtet und ihr selbst einen grossen malerischen Reiz abgewonnen hat, schuf auch das in frischen, fröhlichen Farben leuchtende Bild einer

sich im Walde ergehenden Familie, die man zu kennen glaubt, die sich sprechend ähnlich sieht und unmittelbar packend, wie das Leben selbst, wirkt.

Vom Leben am Meer und an der See, von den Leuten in den Marschen, in den Vierlanden und in Friesland erzählen viele Bilder in der Kieler Gruppe der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft. Durch das starke Hervorkehren des Gegenständlichen in diesen Bildern erhält eine Gruppe sogleich einen bestimmten Charakter und man freut sich, dass doch wenigstens im Gegenständlichen eine gewisse Originalität gewahrt bleibt. In der Gruppe Hannover tritt dieses Moment in erfreulicher Weise in die Erscheinung. Ein Häuflein Maler, insbesondere Landschaftsmaler, hält sich an die heimatliche Natur und findet in nächster Umgebung, auf der Heide und im Wald, die hübschesten Motive. Ein in kräftigen satten Farben gehaltenes Figurenbild von Mittag führt ein paar Bückeburgerinnen im vollen Sonntagsstaat vor. Der Maler Heinrich Mittag hat aus diesem kostümlichen Motiv ein reizvolles Bild geschaffen. Gewisse Eigentümlichkeiten weist auch die Ortsgruppe Frankfurt a. M. auf.

Anton Mangold. Bildnis der Frau M.

Paul Joanovitch. Bildnis der Frau Edith Kann

Josef Wenglein. Im Isarbett zwischen Tölz und Lenggries

Wilhelm Steinhausen ist mit mehreren seiner tief empfundenen biblischen Darstellungen und mit einem Selbstbildnis vertreten. Es zeigt den Künstler am Fenster. Mit ernstem Gesichtsausdruck schaut er auf den Beschauer. Ein Stück Leben spricht zu uns, deutlicher und eindringlicher als jede Biographie.

Mehrere gediegene Porträts, von Frankfurter Künstlern gemalt, lassen vermuten, Frankfurt wäre ganz der Ort, wo sich eine gute bürgerliche Bildniskunst entwickeln könnte.

Hans Best. Ausfratscheln

René Reinicke. Salonecke

Karlsruhe und Stuttgart haben keinen namhaften Vertreter gesandt. Was wir hier sehen, ist guter Durchschnitt, vor allem Bilder, die für den Verkauf geschaffen sind und die ebenso gut in Wien oder München, in Mailand oder Paris entstanden sein könnten. Höchstens wäre auf ein paar farbig empfundene Bildchen des Stuttgarters R. Schmidt und auf einige Akte des Karlsruhers Moest hinzuweisen.

Was sonst noch in einzelnen Abteilungen der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft zugehört, trägt keinen besonderen Charakter zur Schau. Wir finden nur Bilder, wie sie heute überall gemalt werden.

In all diesen einzelnen Ortsgruppen hat sich nirgends so viel von der Tradition jener denkwürdigen Kunst von 1858 erhalten, als in der Münchener Künstlergenossenschaft. Wenn auch die Träger der alten klangvollen Namen schon längst ins Grab gesunken sind, so ist doch viel von ihrem Schaffen und ihren Werken lebendig geblieben und hat sich in neue Formen umgesetzt. Zwar die Zeit kommt den Vertretern jener traditionellen Kunst nicht sonderlich entgegen, sie müssen vielmehr den künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart Rechnung tragen. Die alten Motive und Stoffe erscheinen darum in einem neuen malerischen Kleide. Manches ehemals glänzende Motiv ist heute ganz verschwunden; Historienbilder sind selten geworden. Hie und da taucht noch ein Schlachtenbild, eine Prozession auf. Im ganzen betrachtet haben unsere Maler wie unser Publikum für Geschichtsmalerei wenig Sinn mehr. Wir schauen nicht mehr wie früher sehnsüchtig nach dem Kyffhäuser. Die Raben fliegen nicht mehr um den Berg, Deutschland ist auferstanden und hat

Hans Klatt. Vorfrühling am Altwasser

Karl Boehme. Im Golf von Neapel

seine alte politische Machtstellung wiedererlangt. Solange wir die Einheit noch nicht erlangt hatten, sehnten wir uns immer nach dem alten glorreichen Reiche und vertieften uns am liebsten in die Geschichte. Seit dem Jahre 1870 ist vieles anders geworden. Mit Recht sagt Spahn: „Wir sind aus der Welt unserer Ahnen heraus in eine neue Welt getreten, mit neuen Aufgaben, neuen Hoffnungen und einer neuen Sprache. Es war kein Zufall, dass unsere Maler auf einmal, da sie doch keine Historiker sind, nicht mehr die Bilder eines mit ihren Vätern versunkenen Zeitalters zu malen vermochten. . . . An die Stelle der Geschichtswissenschaft selbst sind die Sozialwissenschaften und die Volkswirtschaftskunde getreten.“ Soweit Maler die Stoffe vergangenen Zeiten entnehmen, tun sie es heute nur mehr in einer rein malerischen Absicht.

Grützner schildert das Leben hoher römischer Prälaten und Kardinäle doch nur um der schönen Purpurfarbe der Gewänder willen. Dieses Rot zieht in vielerlei Abstufungen durch das ganze Bild, denn auch der Tisch, an dem sie sitzen, ist mit einem roten Tuch bedeckt und der Fussboden mit einem roten Teppich belegt. Selbst im Raume kehrt dieses Rot wieder. Es war sicher keine leichte Aufgabe, dieses vielfältige Rot einander gegenüber zu stellen und es doch harmonisch zu einem einheitlichen Eindruck zu vereinigen. Und wie die Farbe in feinen Kontrast-

wirkungen herüber und hinüber spielt, so wird auch die Charakteristik der dargestellten Personen durch den wechselnden Ausdruck in den Gesichtern und Gebärden auf das mannigfaltigste belebt. Der Künstler wählte dazu verschiedene Lebensalter, einen in der Blüte der Jahre stehenden Mann, der ganz Feuer und Hingebung, ein feinempfindender und doch überlegter besonnener Geist ist,

Emil Fuchs. Dame in Blau

während seine beiden Gefährten kluge welterfahrene Kirchenfürsten, Menschen von feiner Lebensart und vornehmem Geschmack sind. Grützner befindet sich hier als Maler und als Charakteristiker ganz in seinem Element, und er schildert eigentlich nicht Geschichte, sondern eine in der Sphäre der römischen Kirche immerwährende Gegenwart. Ganz bewusst in die Vergangenheit zurückverlegt ist das idyllische Bild „Altweimarer Weihnachten“, ein Motiv aus Helene Böhlaus Ratsmädel-Geschichten. Freiwirth-Lützow hat mit gutem Blick und inniger malerischer Empfindung diese Situation erfasst und bildmässig ausgestaltet. Bewusst archaisierend ist eigentlich nur Rudolf Schiestls Kunst. Er entnimmt nicht nur seine Stoffe der alten Zeit, sondern gestaltet sie auch

Franz von Defregger pinx.

Einkehr auf der Alm

Eduard Grützner pinx.

Adagio

im Geschmacke und in der Formensprache früherer Jahrhunderte.

Defregger, obwohl er ein ganz neues Stoffgebiet erschlossen und ganz neue Motive in die Malerei eingeführt hat, mutet unserer Vorstellung doch nichts Ungewöhnliches zu. Wir verkehren mit seinen Tiroler Bauern und mit seinen frischen rotwangigen Mädchen wie mit alten Bekannten und wie mit Leuten aus unserer nächsten Umgebung. Wir haben uns auch schon längst daran gewöhnt, Tirol und die Tiroler mit seinen Augen zu sehen. Insofern hat uns Defregger ein Stück Natur, ein Stück inniges Menschentum erschlossen. Wie jugendlich mutet uns der Meister in einer seiner Schöpfungen aus dem vergangenen Lustrum, in einem malerisch ausserordentlich fein komponierten Bilde eines „Antritt zum Tanz" an, das gelegentlich wieder einmal zum Vorschein kam. Wir wären diesem prächtigen Bilde sehr gerne auf der heurigen Ausstellung begegnet. Es hätten sich verschiedene Vergleiche und Gedanken daran knüpfen lassen, vor allem hätten sich viele daran erfreuen können.

Theodor Bohnenberger. Bildnis des Fräulein C. B.

Die Zuwendung der Malerei zur Beobachtung von Land und Leuten ist eigentlich ein Erbstück der Generation von 1858. Damals war es das kulturhistorische Interesse, das uns Land und Leute erforschen und studieren liess. Durch die Arbeit der Künstler hat sich dieses ursprüngliche wissen-

Gustav Keller. Winterlandschaft

schaftliche Interesse immer mehr in ein rein menschliches verwandelt. Uns interessieren heute das Land und der Bauer in ihrer ursprünglichen Natur und in ihren rein menschlichen Äusserungen viel mehr als die Kostüme, die örtliche Lokalität, ihre Sitten und Gebräuche. Vielleicht hängt Best noch zu viel am Kostümlichen, am Äusserlichen der malerischen Erscheinung, sein Versuch einer eingehenden Charakteristik der Bauerngesichter weist aber doch schon darauf hin, dass er sich in das Wesen und die Art der Leute vertieft. Bei P. Philippi spürt man sogleich die innere Anteilnahme, das liebevolle Sichversenken in Charakter, Eigenart, Gewohnheit der kleinen Leute. Er hat sie genau beobachtet und studiert und ist mit dabei, wenn sie in ihrer Stube beieinander sitzen, rauchen

Herm. Kaulbach. Vater unser

und schnupfen und, von ihren Sorgen um das Gemeindewohl ergriffen, sich beraten. Philippis Bild „Gemeindesorgen“ ist zugleich ein Stück feiner Interieurmalerei. Wie sehr ein stimmungsvoll gemaltes Interieur die gegenständliche Schilderung der Situation unterstützt und ihr sogleich eine gute Wirkung sichert, ersieht man auch bei H. Kaulbachs, Knopfs und Firles Bildern. Die gemütliche häusliche Umgebung bewirkt eine heimselige Stimmung, welche die ganz natürliche Grundlage für dergleichen Vorgänge bildet. Ein Interieurstück voll intimer malerischer und poetischer Wirkung ist Liebermanns Darstellung eines vom Mondlicht sanft beleuchteten Zimmers. Ins

Georg Schuster-Woldan. Bildnis

August Frind. Stille Nacht, heilige Nacht

Freie führt uns Lipps' „Pergola“ und Lietzmanns Bild „Noahs Söhne“; auch hier ist es vor allem die malerisch gut beobachtete Wirkung eines von der Sonne beschienenen südlichen Weinberges, was uns in erster Linie fesselt. In eine heitere, durch die Musik und die Gegenwart schöner Frauen angeregte Gesellschaft versetzt uns Menzlers Bild „Auf der Terrasse“. Ein Gegenstück dazu, gleichsam eine Illustration sozialer Verschiedenartigkeit der Verhältnisse, bietet Silberts „Mahlzeit im Asyl der Armen“. Gabriel von Max' Salome, das Bild eines kostümierten Affen, der einen Heringskopf angrinst, ist eine geistreiche Satire auf den neuerdings übermässig sich ausdehnenden „Salomekultus“. Es ist ein Tendenzstück mit guten malerischen Qualitäten; ein Beweis, dass sich gegenständliches und stoffliches Interesse sehr wohl vertragen. Der Maler kann zuweilen ganz von der Natur abstrahieren und doch im rein malerischen Sinne arbeiten. Wolfs „Verlorenes Paradies“ ist eine feine Erfindung, ein Bild, bei dem kaum ein paar landschaftliche Motive aus der Natur entnommen sind und doch erscheint es als ein organisches Ganzes, eine Welt für sich.

Bezeichnend für die Kunst der Gegenwart ist es, dass ihr das Beste gelingt, wo sie sich im Stoff und im Ausdruck beschränkt: im Stilleben, in der Bildnismalerei und in der Darstellung der Landschaft. Wir sehen mit Erstaunen, welchen breiten Raum die Bildnismalerei im Glaspalast einnimmt und was für eine Fülle malerischen Könnens hierauf verwendet wird. Auch ohne eigent-

Max Silbert Mahlzeit im Asyl der Armen

liches Interesse an den dargestellten Personen zu nehmen, wird man F. A. von Kaulbachs Bildnis der indischen Tänzerin Ruth St. Denis, welches in Form und Farben den exotischen Charakter der dargestellten Persönlichkeit schlagend zum Ausdruck bringt, oder etwa Joanovitch' Bildnis der Frau Edith Kann, Krausz' „Capriccio" schon um ihrer rein malerischen Vorzüge willen schätzen.

In der Landschaft interessieren die Ausläufer des Münchener „paysage intime": Willroider, Wenglein, Fink, Schmitzberger, denen die Impressionisten mit ihren Stimmungsbildern, wie z. B. Palmié mit seiner Darstellung des Marienplatzes, gegenüberstehen. Ganz nahe gerückt sind sich hier oft Anschauungen, die in ihrem Ausdrucke stark divergieren.

Sollte sich die Malerei, seit sie seit 1858 ihren Kreislauf durchlaufen, nachdem sie sich von der Phantasiekunst abgewendet hat, dieser neuerdings wieder annähern? Unmöglich wäre das nicht. Die Wirklichkeit, die Natur und das Menschenleben können ihre ausschliessliche Domäne nicht bleiben. Es befriedigt auf die Dauer das Publikum nicht, wenn der Maler gleich dem Reporter Tag für Tag die bunt schillernde Oberfläche des alltäglichen Lebens abkonterfeit. Man will nicht immer wieder die Erscheinungen sehen, die sich alltäglich wiederholen, die ganze Welt nur kaleidoskopisch gesehen ins Malerische atomisiert und aufgelöst zeigen, sondern man begehrt doch wieder eine Vereinheitlichung des Ganzen, eine Zusammenfassung der Erscheinungen, mit einem Worte mehr Phantasiekunst — und Dichtung neben dem Journalismus der Malerei. Freilich keine Ideenmalerei, keine in die Malerei übertragene Philosophie, Geschichte, Religion.

In diesen Irrtum der Generation von 1858 werden wir kaum mehr verfallen — was wir aber wünschen, ist eine poetische Verkörperung malerischer Ideen und Empfindungen — etwas, das das ganze Fühlen und Sehnen unserer Zeit, alle Volksgenossen, Hoch und Nieder, Arm und Reich umfasst. Bedeutsam erscheinen uns in diesem Zusammenhange gesehen die erst tastenden Versuche einer Heimat- und Volkskunst, das erneute Interesse, das sich einer christlichen Kunst und der Bühnenkunst zuwendet. Vielleicht, dass nach dieser oder jener Richtung hin sich eine Kunstweise erschliesst, welche sich nicht nur mit der Lösung formalistischer Probleme befasst, nicht nur Kunst für Künstler ist, sondern innerhalb unserer Kultur allgemein gültige Werte hervorbringt. In der modernen Illustrationskunst ist dieser Zug von Anfang an gewesen, nur dass sie sich hier im Dienste bestimmter Tendenzen und Geistesrichtungen allzu einseitig ausgeprägt hat. „Schranken wagt die Kunst von heute der künstlerischen Persönlichkeit nicht zu ziehen; noch niemals hatte diese soviel Bewegungsfreiheit wie unter unseren Zeitgenossen. Uns gilt gleichviel, was sie sagt und wie sie es sagt, wenn sie dem Dargestellten nur Bedeutung und Charakter verleiht.“ Mag der Künstler uns durch sein Gebilde bloss das Dasein schmücken, bloss unseren Sinnen einen ästhetischen Genuss bereiten, in unserer Seele bloss eine formlose Stimmung erregen wollen, wir achten in Dankbarkeit auf ihn. Mag er uns zeigen, wie er die Dinge ausser sich mit eigenem Auge

Heinrich von Angeli. Bildnis der Frau von Angeli

Franz Wolter. Die Künstlerin

sieht — das kleine Leben der Strasse, die einfachen Vorgänge des Hauses, die Stille oder den Sturm der Landschaft, er wird uns fesseln. Und er wird uns ebenso um sich sehen, wenn es ihn treibt, die heiligsten und mächtigsten Empfindungen seines Herzens uns zu offenbaren, die hoheitlichen Gedanken seines Geistes in unserer Brust wieder zu entzünden, die phantastisch-gewaltigen Traumwelten seines Innern Form und Farbe vor uns gewinnen zu lassen. Runge und Cornelius, die Nazarener und die beiden Müller, Menzel, Feuerbach und Böcklin, Thoma, Uhde und Gebhardt, Prell und Ludwig Richter, Schwind und Rethel, Leibl und Ludwig von Hofmann, Marées, Hildebrand, Stauffer und Klinger, Begas, Lenbach, Habermann und Samberger, Bracht, Skarbina, Stuck, Liebermann — welche Gegensätze rufen diese Namen in uns auf, und sie schliessen sich dennoch sämtlich in die Spanne eines Jahrhunderts zusammen!“ Mit diesen Worten Martin Spahns beschliessen wir unsere Betrachtung der Jubiläumsausstellung im Glaspalast. Wir müssen dabei auch einiger Toten gedenken, die die Genossenschaft im vorigen Jahr verloren hat. Ihr künstlerischer Nachlass schmückt die heurige Jahres- und Jubiläumsausstellung im Glaspalast.

Fritz Freund. Der Lindenweg

Ludwig Dasio.
Bildnisbüste Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten
Luitpold von Bayern

Mit Karl Albert von Baur ist ihr langjähriger Präsident dahingeschieden. Da er zu Lebzeiten besonders in seiner Eigenschaft als Präsident der Gruppe mit seinen eigenen Arbeiten bescheiden zurückhielt und höchstens ein Bild auf die Ausstellung sandte, wurde man den ganzen Umfang seines Könnens nie recht gewahr; man wusste eigentlich nie recht, wie mannigfaltig und vielseitig sich der Künstler betätigte, welches intime Verhältnis er zur Natur unterhielt und wie er, immer auf ihren Spuren, viel Schönes draussen

in Berg, Wald und Feld wahrgenommen und in seinen Zeichnungen und Bildern verherrlicht hatte. Baur gehört seiner ganzen Anschauungsweise nach zu der Gruppe von Künstlern in München, die man gleich den französischen Landschaftsmalern als Meister des „paysage intime“ betrachten könnte. Will man ihn bei der Arbeit sehen und beobachten, wie liebevoll er die Natur beobachtete und darstellte, muss man seine Zeichnungen betrachten. Aus einem unansehnlichen Stück Land, einem Grasweg oder Hügelrücken, einer einsamen Sandgrube oder Halde,

K. G. Herrmann. **Früchtestilleben**

einer Gruppe von Bäumen oder Felsen, einem Weiher oder Gebirgswasser wusste er eine Fülle von malerischen und zeichnerischen Reizen auszulösen. Als Zeichner kommt er zu einer künstlerischen Wertung des Details, die seine Zeichnungen bei allem Reichtum an Motiven doch einfach und grosszügig erscheinen lassen. Als Maler liebte er ebenfalls einfache grosse Gegensätze, vor allem aber das Spiel feiner Tonwerte, das Schillern, Schimmern und Flimmern des Lichts, die feine Abstufung und Differenzierung von Farbtönen. Er vermeidet die starken Effekte und sucht vielmehr die einfachen Wirkungen in der soliden Durchführung des gegebenen künstlerischen Themas. Als Maler zeichnet sich Baur durch eine aussergewöhnliche Feinsinnigkeit und Kultur des Auges aus. Bei aller Vorliebe für das Intime war in Baur doch ein ausgesprochener Sinn für grosszügige Linienführung und für Komposition lebendig, so dass manches in seinen Schöpfungen an Rottmann und Willroider anklingt. Baur hätte uns als Landschafter noch manches geben können, hätte ihm der Tod nicht vorzeitig Palette und Pinsel aus der Hand genommen.

In Hugo Kotschenreiter verloren wir einen unserer originellsten Genremaler. Als einer der Vertreter des Münchener Genre, wie es sich seit Enhuber, Defregger, Grützner in zahlreichen Schattierungen entwickelt hat, wird Kotschenreiter immer einen guten Platz behaupten. Gleich ausgezeichnet durch eine humorvolle Phantasie, reiche Erfindungsgabe und ein ausgesprochenes Malertalent, hat er seinen Bildchen immer etwas aus „Eigenem" zu geben gewusst. Der Nachlass zeigt ihn als einen tüchtigen Maler, der mit besonders feinem Gefühl für malerische Interieurs begabt war. In Rothenburg o. T., in Polling, Tegernsee, Bayrischzell, Oberaudorf und vielen anderen Orten fand er seine malerischen Motive. Seine Interieurstudien gehören mit zum Besten, was das malerisch so stark an-

Simon Glücklich. Damenbildnis

Arthur Lewin-Funcke. Sandalenbinderin

geregte Geschlecht zwischen 1870—1880 hervorgebracht hat. Einige Genreszenen gemahnen den Beschauer an Kotschenreiters Spezialitäten, kleine aber feingemalte Schilderungen aus dem Leben der Bauern.

Der jüngeren Malergeneration gehört Anton Mangold an. Durch seinen ganzen Nachlass hindurch lassen sich die verschiedenen malerischen Strömungen, Wandlungen und Entwicklungen von 1880-1908 verfolgen. Ursprünglich in Lindenschmitts Schule vorgebildet, ging Mangold durch die Löfftz-Schule, experimentierte dann mit den Pleinairisten und Impressionisten und bildete sich auf Grund eingehender Studien eine malerische Anschauung aus, wie sie besonders in den in feinen schummerigen Licht- und Farbentönen sprechenden Porträts zum Ausdruck kommt. Mehrere Figuren und ganz besonders eine als malerische Lösung sehr gelungene Aktstudie lassen vermuten, in welche Bahnen Mangolds Talent hätte noch einlenken können, wenn ihm eine längere Lebensdauer beschieden gewesen wäre.

Hans von Petersen pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Gebirgsbach

Walter Firle pinx

Strickunterricht

II. Die Sezession

Die Ausstellung im Glaspalast erinnert an die Wandlungen in der Malerei seit fünfzig Jahren; die Malerei von gestern und von heute ist einander ganz nahe gerückt. Die Bewegung in den Künsten, aus der die Sezession herauswuchs, ist damit eng verknüpft. Blicken wir noch einen Augenblick zurück.

Das stolze Künstlergeschlecht von 1858 hatte in kühnem Ikarusfluge versucht, den Himmel

Benno Becker. Das Dorf

zu stürmen. Man sah in der Kunst die hohe himmlische Göttin. Die Künstler lebten im Reiche ihrer Ideen und der Phantasie; spannen sie goldene Fäden in die Wirklichkeit hinüber, so geschah es, um Tempel und Paläste mit Bildern aus der Vergangenheit zu schmücken. Es waren geistreiche, empfindsame und witzige Menschen mit langen Haaren und schönen Augen, die sich aber für jede Werkstattarbeit zu vornehm dünkten und nicht einmal korrekt zeichnen und malen konnten. Vergessen war der Satz — Kunst kommt von Können. Die schönste Bildung nützt nichts, wenn es gilt, die Farben ordentlich zu mischen und den Gegenständen im Bilde den Schein des realen

Konstantin Korzendörfer. Mein Bub

Lebens zu geben. Der Rückschlag blieb nicht aus. Es trat eine Reaktion ein, die sich die Negation dieses unfruchtbaren Idealismus zum Ziel setzte. Wie immer entwickelte sich ein Radikalismus, der auch das Gesunde dieser idealistischen Anschauungsweise nicht anerkennen wollte. Es trat ein neues Geschlecht auf, das einer mehr realistischen Auffassung und Anschauung der Dinge huldigte. Man verlegte den Schwerpunkt der Malerei mehr in die malerische Anschauung und in den Pinsel. An Stelle der philosophischen Ästhetik der deutschen Klassiker trat eine Malerästhetik, die von praktischen Köpfen formuliert und als gangbare Münze in den Werkstätten ausgegeben wurde. Die nächsten Folgeerscheinungen waren, dass die Malerei nicht mehr wie früher jenes direkte Verhältnis zur schöngeistigen Kultur unterhielt, sondern sich davon mehr und mehr emanzipierte. Das Verhältnis des Auges zu den Dingen war massgebend geworden; die Welt der malerischen Erscheinungen wurde Gegenstand und Vorbild. Man entdeckte auf einmal eine Fülle und einen Reichtum an anschaulichen Beziehungen, optische Phänomene in der Natur, die man bisher noch nie gesehen zu haben glaubte. Mit Enthusiasmus und Begeisterung wurde das Licht, die Luft in ihren Spiegelungen studiert und dargestellt.

Ivan Thièle. Bildnis von Mr. F. T.

Es entwickelte sich ein Streben nach positiver Wahrheit in der Darstellung, wie es nur im Zeitalter der Naturwissenschaften erstehen konnte. Der Künstler studierte, erforschte die Natur. Die wissenschaftliche Methode des Experiments, wie sie bisher nur in den Laboratorien geübt wurde, dringt in die Malerwerkstätten ein. Die Künstler fangen an, ihre Eindrücke zu zerlegen und zu zergliedern, sie geben sich Rechenschaft über die Entstehung der Erscheinungen und mischen nicht mehr die Farben auf der Palette, sondern zerlegen sie in ihre Elemente auf der Leinwand und überlassen es dem Auge des Beschauers, sie zu mischen, um dadurch einen grösseren Eindruck, eine unmittelbarere Naturnähe zu erzielen. Überraschende Resultate sind in der Wiedergabe von malerischen Licht- und Luftstimmungen gelungen, Einzelleistungen, wie sie früher nie zu verzeichnen waren. Das rein Malerische der Darstellung feiert grosse Triumphe. Bezeichnend ist es, dass gerade das Stilleben, jenes früher so wenig beachtete Genre, nunmehr im Mittelpunkt des malerischen Interesses steht. Jeder Gegenstand, eine Flasche, eine

Ernst Oppler. Am Schreibtisch

C. A. Bermann. Erwachen zum Weibe

Leo Samberger. Hofkapellmeister Franz Fischer

Schachtel, ein paar Schuhe, Kleider, Hüte sind Träger farbiger Erscheinungen. Nachdem diese allein nur für die Darstellung wertvoll sind, ist es gleichgültig, was dargestellt wird. Philipp Klein malte Bilder, bei denen die Figuren lediglich Garderobeständer waren; Trübner malt Landschaften, die nur Stilleben in „Grün“ sind, sogar Figurenbilder sollen den Anschein einer malerischen Impression bewahren. Badende Knaben von Winternitz sind lediglich Objekte für das Spiel von Sonnenflecken; je zufälliger die Erscheinung wirkt, desto besser. Auch die Malerei will nichts anderes mehr, als nur den ersten flüchtigen Schein des momentanen Eindruckes festhalten; die Maler bemühen sich bei einem Bilde bis zuletzt, den improvisierten Charakter der Skizze vorzutäuschen. Hier zeigt sich nun gerade der Pferdefuss des Naturalismus, die Unmöglichkeit, auf diesem Wege zu einer einheitlichen Anschauung und zu bestimmten Bildvorstellungen zu gelangen. Alles fliesst. Die Maler stehen am Strome der farbigen Erscheinungen und bemühen sich, dieses flutende, fliessende Leben im Bilde festzuhalten. Dieses Bemühen des Naturalismus, die Natur nachahmend wiederzubringen, muss als eine vergebliche Danaidenarbeit angesehen werden. Die Natur lässt sich nicht in lockere impressionistische Formen fassen, sie entschlüpft immer wieder den Händen. Unser grösster ästhetischer Denker, Schiller, hat dieses vergebliche Bemühen bereits gekennzeichnet und ihm gegenüber die rein idealistische

J. E. Blanche. Die Tänzerin

Anschauungsweise des Künstlers dargetan. Er sagt: „Wem die Natur zwar einen treuen Sinn und eine Innigkeit des Gefühls verliehen, aber die schaffende Einbildungskraft versagte, der wird ein treuer Maler des Wirklichen sein, er wird die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen. Nur den Stoff der Welt wird er uns wiederbringen; aber es wird eben darum nicht unser Werk, nicht das freie Produkt unseres bildenden Geistes sein und

Ulrich Hübner. Hafen von Travemünde

kann also auch die wohltätige Wirkung der Kunst, welche in der Freiheit besteht, nicht haben." „. . . wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt." Er spricht den Satz aus, dass der gemeine Begriff des Natürlichen jede Poesie und Kunst geradezu aufhebt. Er meint damit genau dasselbe, was der geniale Karl Stauffer-Bern in die einfachen Worte kleidete: „Kunst ist das, was man nicht photographieren und in Gips giessen kann."

Der Naturalismus hätte schon längst über die Grenzen der malerischen Ausdrucksmöglichkeiten belehren müssen. Nur ein Beispiel: Es ist immer wieder versucht worden, das volle Sonnenlicht darzustellen, aber immer war es ein negativer Erfolg. Nur durch gesteigerte malerische

Kontrastmittel von Hell und Dunkel wurde es möglich. Es zeigte sich eben, wie beschränkt die malerische Palette der Natur gegenüber ist, daher die Alten beim Helldunkel stehen geblieben sind und auch die klugen Holländer sich heute noch dieses Ausdrucksmittels bedienen. Es genügt, auf einen einzigen Namen „Israels" hinzuweisen. Der Naturalismus in seiner krassen Form ist noch lange nicht überwunden, die Maler lassen sich immer wieder zu Experimentierversuchen verleiten, deren Resultat immer das gleiche ist. Sie bewegen sich zierlich und graziös im Kreis herum oder verrennen sich in eine Sackgasse. Das kommt daher, dass immer wieder gelehrt wird, der Maler braucht gar nicht zu denken, sondern nur zu schauen — als wenn das richtige Sehen kein Denkprozess wäre. Die Denkfaulheit äussert sich nun auch ganz klar im Wiederholen derselben Motive und derselben Fehler. Die Idealisten von 1858 dachten zuviel, d. h. sie dachten zu wenig sachlich an das, was die Malerei eigentlich sollte und konnte; die Realisten und Positivsten von heute denken zu wenig an die Aufgaben und die wahre Natur der Kunst, die doch vor allem dazu da ist, die Menschen zu beglücken und zu erfreuen. Es ist vielleicht eine der fruchtbarsten Anregungen des modernen Lebens, dass es auch der Malerei wieder Aufgaben zuweist, die sie aus der Enge des Ateliers und vom Staffeleibild hinweg hinausführen in die Weiten dieses Lebens mit all seinen mannigfachen Ansprüchen und Bedürfnissen.

K. Th. Meyer-Basel. Im Prättigau (Schweiz)

1858 glaubte man eine nationale Kunst erstehen zu sehen, weil sich die Maler dem Leben zuwandten und es in all seinen Schattierungen in Bildern darstellten. Diese Annahme erwies sich als irrig, nicht als Stoff nur ist dieses Leben zu gebrauchen, sondern aus diesem Leben heraus müssen sich die Stoffe formen, die eine künstlerische

Jef Leempoels. Ruhendes Modell

Kultur ermöglichen. 1908 steht vielleicht näher am Ziele als 1858. Nicht nur im Kunstgewerbe und in der Architektur und in der Sachkunst macht sich dieser Zug bemerkbar, auch in der Malerei ist er deutlich wahrzunehmen. Es ist lehrreich, den Weg zu verfolgen, den Ludwig Herterich gegangen ist. Immer in der nächsten Nähe der Natur war er ein eifriger Sucher

Anders Zorn. Meister Schmied

neuer malerischer Werte. Er malte und malte und es vergingen oft Jahre, bis er wieder mit seinen Resultaten in den Ausstellungen erschien. Ganz langsam und allmählich gedieh seine Malerei und nahm die Formen an, in welchen er sie jetzt bei der Ausführung des Deckenbildes im Saale der Restauration auf der Ausstellung betätigte. Die Entwürfe für diese Deckengemälde sehen wir in der Sezession. Es ist eine lustige, heitere Welt, welche sich vor den erstaunten Augen auftut. Licht und Luft spielen und wehen um eine Gesellschaft fröhlicher Menschen, die sich unter freiem Himmel, auf grünem Rasen und auf einer Terrasse niedergelassen haben. Im

ganzen Bilde ist gar nichts, was direkte Naturabschrift wäre. Die ganze Situation ist bedingt durch die architektonische Umgebung und durch die perspektivischen Gesetze; das Bild ist gleichsam auf einem architektonischen Grund aufgebaut. Es ist in allen seinen Teilen ideal gedacht und hat doch eine überraschende Realität der Wirkung. Der Beschauer geniesst einen erheiternden Ausblick ins Freie und freut sich an dieser mit Menschen bevölkerten idealen Welt, die ihm eine weit grössere Illusion verschafft als die getreueste Nachahmung der Natur. Allein schon die Technik des Freskobildes nötigt zu einer Übersetzung der Eindrücke und zu einer malerischen Umwertung, welche sonst gar nicht stattfindet. Nachdem die moderne Malerei alle Entwicklungsmöglichkeiten durchlaufen hat und nun nach einer Synthese sucht, wird sie von selbst auf diesem Wege zu einer Ausprägung der gewonnenen Werte kommen. Erler hat diesen Weg schon früher beschritten, auch bei Herterich findet man schon früher Spuren. Becker-Gundahl, Volz, alle, die nach einer stärkeren Vereinheitlichung strebten, gelangten dahin.

Karl Kiefer. Nach dem Bade

Das Staffeleibild wird nach wie vorher bestehen. Die malerischen Ideen und Probleme werden immer wieder hier ausprobiert werden, als Studie vor der Natur bietet es unschätzbare Vorteile — es ist der Ausdruck für eine intime feine Bildkunst. Die Sezession bietet eine grosse Anzahl solcher Schöpfungen. Voran stehen die Bilder von Uhde, Keller und Toni Stadler.

Ernst Oppler zeigt aufs schlagendste in seinem Bilde „Am Schreibtisch", was heute noch von den alten Holländern zu lernen ist; auch Hengeler und Borchardt arbeiten in dieser Weise. Anders Zorn, Schramm-Zittau, Meyer-Basel und Hübner stehen in der Gefolgschaft jener tüchtigen Künstler, denen es in erster Linie um die Ausprägung rein malerischer Werte im Bilde zu tun ist. Becker und Haider pflegen jene Kunst, welche die Natureindrücke sorgfältig verarbeitet und in bildmässige Wirkungen umsetzt. Samberger steht in nächster Nähe der Natur, er erreicht eine überraschende Lebendigkeit des Ausdruckes und ist doch viel mehr als ein blosser Kopist der Natur. Einen guten Begriff von dem gegenwärtigen Niveau der französischen Malerei erhält man durch Bilder von Aman-Jean, Besnard, Ivan Thièle und Blanche.

Franz von Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Mary

(Kindermaskenfest 1907)

Edmond Aman-Jean pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Unruhe

Die Malerei in der Sezession weist nach jeder Seite hin gute künstlerische Qualitäten auf. Man kann sagen, die Solidität und Ehrlichkeit der Arbeit nimmt mit jedem Jahr zu. Man muss sich eigentlich wundern, dass sich unsere Maler trotzdem verleiten lassen, immer wieder von neuem zu experimentieren und immer wieder von vorne anzufangen. Würden z. B. unsere Landschafter mit ihren aus so vielen Studienjahren gewonnenen Erfahrungen einmal darangehen und fertige Bilder

Rudolf Schramm-Zittau. Der Karolinenplatz in München

malen, in denen sich der Charakter und die Art deutscher Landschaft klar und deutlich, vielleicht auch ein wenig poetisch ausspricht, sie würden beim Publikum viel mehr Beifall finden. Ganz gewiss auch die Figurenmaler. Sobald auch sie sich nur daran gewöhnen wollten, die menschliche Figur mit ein wenig mehr Interesse und Vertiefung darzustellen. Beim Bildnismalen ist es nicht anders. Unter jungen Malern ist es eine weitverbreitete Ansicht, es genüge, wenn ein Kopf gut gemalt wäre, Ähnlichkeit ist Nebensache. Dieser Standpunkt ist grundfalsch. Es braucht einer kein Philister zu sein, wenn er verlangt, ein Bildnis müsse in erster Linie porträtgetreu sein. Das versteht sich eigentlich von selbst. Welch reiches Arbeitsfeld für den Maler bietet gerade das Bildnis. In keinem Fache kann er sein Können so nutzbringend verwerten. Es bietet sich eine Fülle lohnender malerischer Aufgaben dar, sobald er nur will. Nur muss der Maler sein Volk,

seine Empfindungsweise studieren. Es müsste seltsam zugehen, wenn er es mit der Zeit nicht für sich gewänne. Dann muss er aber auch in seiner Kunst einen bestimmten Charakter zeigen und nicht jeden Augenblick, von jeder zufälligen Strömung ergriffen, jede Mode mitmachen und sich in allen möglichen Ausdrucksweisen ausprobieren, bis er seine eigene verloren hat. Was hat unsere früheren Meister so gross gemacht? Das Festhalten an der Tradition, an einer grossen Richtungs-

Fritz Behn. Dianagruppe

linie, an einem Charakter, daran man die altdeutsche Kunst in Museen noch heute unter tausenden von Bildern sogleich erkennt. Machen wir es doch so wie die Franzosen, die eine stark zentralisierte Kunst haben, oder wie die Holländer! Welchen materiellen Gewinn bringt dieses charaktervolle Festhalten an der Tradition! Wie wird die holländische Malerei geschätzt wegen ihrer Gediegenheit! Wer frägt da nach der neuesten Mode? Ein Marées, der immer dasselbe malt, wird heute schon so hoch gewertet wie ein alter Meister. Der Kenner kauft Bilder, die gut sind, nicht solche, die gerade neu sind. Unser Markt war schon einmal so gut, dass die Liebhaber von London und von Amerika herüber kamen und die Bilder der Münchener Meister in den 70er und 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts frisch weg von der Staffelei kauften. Heute kaufen dieselben Mäcene

Josef Moest. Gretl

in Paris und Holland, weil sie dort Originale bekommen und bei uns nur Nachahmungen. Wir müssen darum an unserer Tradition festhalten, uns bemühen, gute deutsche Arbeit zu liefern, nicht nur in der Sach- und Werkkunst, sondern auch in der Malerei, dann wendet sich uns das Interesse der Liebhaber von selbst wieder zu. Die deutsche Plastik erfreut sich schon wieder eines hohen Rufes. Sie wird wegen ihrer hervorragenden künstlerischen Eigenschaften geschätzt und bewundert. Sie hat ganz besonders in München eine hohe Ausbildung erfahren.

Die Plastik in der Sezession wie im Glaspalast zeigt echt Münchnerisches Gepräge. Man verspürt darin etwas von demselben Geiste, der auch in der angewandten Plastik waltet und lebt. Teilweise spielt auch noch etwas von der Münchener Plastik der 80er und 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts herein, jener Salonplastik, die das Streben nach plastischer Form mit einem hübschen gefälligen Sujet verbindet, so z. B. Kiefer „Nach dem Bade“, Lewin-Funcke „Sandalenbinderin“, Moest „Gretl“, Schichtmeyer „Gretchen“ und Bermanns Marmorgruppe „Erwachen zum Weibe“. Dekorative Plastik, wie sie sich zum Schmuck eines Parkes vorzüglich eignet, sind: Behns „Dianagruppe“ und Waderes Relief für die Dresdner Bank in München.

Interessant und lehrreich sind die beiden Kunstausstellungen, besonders im Hinblick auf die moderne angewandte Kunst, weil wir hier viel klarer den eigentlichen Nährboden erkennen, auf dem so viele künstlerische Kräfte gross geworden sind. Wir sehen, wie-

Heinrich Wadere. Kunst
(Modell für ein Relief der Dresdner Bank in München)

viel Talent und Können in unserer Stadt vorhanden sein muss, wenn es möglich geworden ist, in einem Jahre drei grosse Ausstellungen hervorzubringen, ohne dass der einen oder anderen etwas entzogen würde. Wir staunen über eine solche Betriebsamkeit und eine solche Fülle künstlerischen Lebens, das auf starke, unversiegliche Quellen und einen fruchtbaren Boden hinweist. Möge das Ausstellungsjahr 1908 eine reiche Ernte und einen dauernden Erfolg zeitigen!

Johannes Schichtmeyer. Gretchen

Der Haupteingang zur Ausstellung
von Gebrüder Rank

DIE AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908

VON

FRITZ VON OSTINI

Das Programm der grossen Ausstellung, mit der heuer der neue Ausstellungspark eingeweiht wurde, der in weitem Halbrund das Riesenerzbild der Münchener Bavaria umzieht, ist ein absolut neues. Und ein erstaunlich einfaches! München stellt nicht lokale, nationale oder internationale Kunst, Industrie oder Gewerbe aus, sondern sich selbst! Es will zeigen, auf welcher Kulturhöhe es im Jahre 1908 steht, als Kunststadt, als Industriestadt, als Kapitale des deutschen Kunsthandwerks, als städtisches Gemeinwesen, es will zeigen, was es auf allen diesen Gebieten heute schafft! Und neu, wie dieses Was ist auch das Wie, ist die Ausstellungstechnik! Die ganze Ausstellung ist auf künstlerischen Prinzipien aufgebaut, wurde nach den Entwürfen von Künstlern durchgeführt und ausgestattet und es wurde bewiesen, dass man ausstellungstechnisch auf diese Weise jedem Ding einen Schönheitswert abgewinnen, dass man nicht nur Bilder, Plastik und handwerkliche Ziergebilde so aufstellen kann, dass das Gesamtbild wieder

ein Kunstwerk ist, sondern auch Damengarderobe, Rodelschlitten und Skier, Spirituosen, Malzkaffee, Bretter, Stiefel, Halsbinden, Turngeräte, Sattlerwaren, Regenschirme, Molkereierzeugnisse, Hopfen, Getreide und weiss Gott was sonst noch! In sechs grossen Hallen enthält die Ausstellung etwa vierhundert Säle und Kabinette, für jeden Raum zeichnet ein anderer Münchener Maler, Architekt oder Bildhauer als Verantwortlicher und es ist fast keiner unter diesen Räumen, der nicht originell und gefällig wäre — ein paar hundert davon sind aber schön und wohl gelungen. Und nach vielen Richtungen wurden in Bezug auf räumliche Ausstattung und sinnreich-geschmackvolle Aufstellung der Schaugegenstände neue Wege gewiesen, neue Techniken angewendet, neue künstlerische Möglichkeiten entdeckt. Die „angewandte Kunst“ ist's überhaupt, die den stärksten Anteil an dieser Ausstellung hat, den grössten Nutzen und die fruchtbarsten Erfahrungen aus ihr ziehen mag! Hoffentlich nicht am wenigsten dadurch, dass die Münchener Kunstindustrie vom Jahre 1908 einen starken Aufschwung datieren wird! Das Kapitel Industrie ist bisher ein ziemlich trauriges gewesen in der Münchener Stadtchronik und man hat es hier seit langem schmerzlich empfunden, dass wir zwar den meisten kunstgewerblichen Unternehmungen Deutschlands die Kräfte liefern und dass Anregungen aller Art von München ausgehen, dass unsere Kunsthandwerker seit langem in Bezug auf Güte der Arbeit kaum irgendwo übertroffen werden — und dass die Bedeutung der Münchener Kunstindustrie auf dem Weltmarkt dennoch in keinem Verhältnisse zu diesen Tatsachen steht. Wenn den Unternehmern, wie der Käuferwelt gegenüber diese Ausstellung nicht als starkes „Encouragement“ wirkt, dann ist München auf solchem Wege überhaupt nicht zu helfen und es muss sich dauernd mit der Rolle begnügen, für andere die Kastanien aus dem Feuer zu holen oder wenigstens sie für andere zu braten!

Gebr. Rank. Eingangshalle am Haupteingang
(Ornamentale Ausschmückung von *Ph. Widmer*)

Die Ausstellung ist aber nicht nur bedeutsam für die Entwicklung unserer Innendekoration, unserer Kunsthandwerker usw., sondern auch für die moderne Architektur. Der ganze Ausstellungspark mit seinen ständigen, wie seinen provisorischen Bauten ist neu und dadurch war es möglich, die neuesten Techniken, wie die ausgereiften ästhetischen Grundsätze unserer Zeit auch auf allen Gebieten anzuwenden und zu erproben. Es wird nicht jeder mit allem einverstanden sein, was

Julius Mössel. Wandmalereien im Foyer des Künstlertheaters

geschaffen wurde, denn wir leben noch immer in einer Zeit des Kampfes um den Stil und noch nicht in einer Periode ruhiger Weiterentwicklung — aber es wird jeder zugeben müssen, dass ungemein ernst, sachlich und ehrlich gearbeitet wurde, dass von der Originalität um jeden Preis, die den meisten Kunstgewerbeausstellungen seit einem Jahrzehnt den Stempel aufdrückt, nichts oder wenig mehr zu verspüren ist! „Einfachheit, Zweckmässigkeit und Materialechtheit" hiess die Devise und sie galt bei den grossen, ganz schlicht und linear gehaltenen Ausstellungshallen genau so, wie bei den prunkvolleren Bauten, den verschiedenen Modellwohnhäusern usw. Nur bei den ephemeren Gebäuden des Vergnügungsparkes macht sich zum Teil eine gewisse Unsicherheit bemerkbar, die man sofort begreift, wenn man erwägt, wie kompliziert hier die Materialfrage und ebenso die Zweckmässigkeitsfrage ist. Hier ist mit dem Prinzip der Materialechtheit nicht weit zu kommen und das Zweckmässige über das Langweilige hinaus zu entwickeln, ist schwer. Und auch das Sinngemässe, das seinen Ausdruck in der Form und Dekoration finden sollte, hat ihn da verhältnismässig wenig gefunden: dem Vergnügungspark mit seinen vorwiegend weissen Holzbauten und seinem Unisono neuer roter Ziegeldächer fehlt die Lustigkeit. Das Provisorische hat eine andere Logik der Form, als das, was auf die Dauer bestimmt ist, es verlangt nur den Schein, nicht die Echtheit, und witzige Improvisation gilt hier mehr als weise Folgerichtigkeit. Der tolle, bunte Wirrwarr des Jahrmarkts ist, trotz der bizarrsten Geschmacklosigkeiten im einzelnen, als Ganzes von solchem ästhetischem Reiz, dass man wohl sagen kann, auch eine derartige Vergnügungsanlage muss sich aus dem Wesen des Jahrmarktes entwickeln. Nicht aus

Julius Mössel. Wandmalerei im Foyer des Künstlertheaters

Max Littmann. Foyer, Wandelgang und Kassenflur des Künstlertheaters

der steifen Grandezza „sinngemässer Baukunst“!

Zu den erfreulichsten Erscheinungen in der so unendlich reichen und mannigfachen Ausstellung gehört die Fülle von Arbeiten dekorativer Malerei und Plastik, die hier geschaffen wurden, endlich einmal geschaffen werden konnten. Erfreulich war es vor allem, hier, wie allenhalben bei dieser Gelegenheit, zu sehen, wie viele tüchtige Kräfte zur Verfügung standen, war es, dass endlich auch einmal jene, die man lange als tüchtig erkannte, in München Gelegenheit zur Betätigung fanden; die Maler fanden sie beim Schmuck der Riesenwandflächen im Hauptrestaurant und bei zahlreichen Wandbildern in den Repräsentationsräumen und Ausstellungssälen der Hallen, die Bildhauer schufen eine Menge dekorativer Figuren und Gruppen für die Gartenanlagen und den herrlichen Park, für die Portalbauten, die grosse Fontäne usw., und sie fanden reichlich Gelegenheit, ihre Kleinkunstwerke in den zahllosen schönen Innenräumen aufzustellen. Gerade der Monumentalmalerei und der dekorativen Plastik hat es in München, das keine reiche und im Verhältnis zur Zahl seiner Künstler keine grosse Stadt ist, immer an Aufgaben gefehlt. Und nun hat es sich gezeigt, dass die Stadt immer noch über eine Überfülle von berufenen Vertretern der

Max Littmann

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Münchener Künstler-Theater

F. A. von Kaulbach pinx.

Prinz Luitpold

dekorativen Kunst höheren Stils verfügt, trotzdem es in den letzten Jahren so viele nach auswärts abgegeben hat — es seien nur Wrba, Taschner, Gosen, Bruno Paul, Habich, genannt! Was die dekorative Plastik in der Ausstellung betrifft, sind die Einzelleistungen fast durchweg zu loben — gefährlich erscheint nur eine gewisse Monotonie in der Nachfolge Adolf Hildebrands, die sich namentlich in der Gestaltung der grösseren Gruppen um die Hauptfontäne bemerkbar macht. Das Beispiel jenes Meisters, dessen Stil doch das Produkt eines ganz ausserordentlichen Könnens,

Max Littmann. Zuschauerraum des Künstlertheaters

einer genialen Persönlichkeit und einer vierzigjährigen Künstlerarbeit ist, fängt an, in München allzuviele zur direkten Nachahmung zu verleiten. Und weil Hildebrand seinen wundervoll edlen Wittelsbacher Brunnen mit zwei „berittenen“ Idealfiguren geschmückt hat, erblickte nunmehr eine ganze steinerne „Hildebrandkavallerie“ das Licht des Tags. Die Allegorien der Phantasie, Kraft, des Reichtums und der Schönheit reiten auf Ross, Bison, einem Stier-Hippokampen und einem Einhorn — und anderweitig auch auf anderen ehrenwerten Mitgliedern des „Zoo“, ganz wie jene Brunnenfiguren des segenbringenden und zerstörenden Elements, deren Fabeltiere aber tiefen symbolischen Sinn haben. Auch die Hildebrandsche Technik — und Theorie! — der direkt aus dem Stein gehauenen Plastik hat vielleicht mehr Schule gemacht, als sich mit der wünschenswerten freien Entwicklung der künstlerischen Individualitäten verträgt. Unsere dekorativen Maler haben ihre Eigenart im allgemeinen viel besser gewahrt, die Julius Diez, Fritz Erler, Erich

Erler, Adolf Münzer, R. M. Eichler, Paul Neuenborn, Richard Pietzsch, Franz Hoch, H. B. Wieland, Köppen usw.! —

Noch eine Aufgabe haben sich die Veranstalter der Ausstellung München 1908 gestellt und sie erfüllt, auf die hingewiesen sei, ehe wir das geleistete Werk im einzelnen betrachten: zu zeigen, wie man alle Gebiete unseres Lebens mit Schönheit durchtränken, jedem Ding, das der Einzelne oder das die Allgemeinheit gebraucht, einen ästhetischen Wert geben kann. Eine Glanznummer der ganzen Veranstaltung bildet das Künstlertheater, ein Mustertheater in seiner ganzen Anlage, für das unsere ersten Maler eine Reihe von acht Bühnenwerken bis auf das Kleinste sorgsam ausgestattet haben, um zu zeigen, wie die Anteilnahme des bildenden Künstlers mit relativ einfachen Mitteln das Bühnenbild gewaltig zu verbessern imstande ist, wenn mit dem alten Theaterschlendrian und einer falschen Auffassung des Begriffes Illusion gebrochen und das Prinzip der Einfachheit, Echtheit und Zweckmässigkeit auch auf die Szene angewendet wird. Durch ein Experiment im grossen Stil wurden hier unschätzbare Erfahrungen gewonnen, wenn auch sicher manche Theorie, die der Sache zugrunde lag, sich nicht als stichhaltig erwies. Und wir haben Aufführungen erlebt, die in hohem Grade und in reinem Sinne genussreich waren! Wir sehen dann eine ganz auf die Basis echter Kunst gestellte Marionettenbühne in hübschem Bau, sogar das ganz gewöhnliche Jahrmarktskasperltheater hat nach Möglichkeit künstlerische Gestalt gewonnen; ein Schattentheater regt an zur Wiederbelebung einer vergessenen, anmutreichen Kunst, wenn auch hier noch etwas zu viel anspruchsvolles Ästhetentum mit unterläuft. Wir sehen aber auch daneben schlichte Arbeiterhäuser, die für die Lebenskultur des kleinen Mannes sehr bedeutsame Aufschlüsse geben, einen Musterlandgasthof, ein Musterbahnwärterhäuschen usf. Wir sehen Dutzende von neuen Formen geschmackvoller Beleuchtungsmasten, sehen Anschlag-

Karl Ebbinghaus.
Winter aus den „Vier Jahreszeiten“
in den Parkanlagen

Th. Georgii.
Bronzefigur in den Parkanlagen

säulen und öffentliche Uhren, einfache Trink- und Zierbrunnen, die hübsch und praktisch sind, sehen sogar die Gestalt des Warenautomaten, eines Dinges, das bisher sein Dasein ausschliesslich im Gewande der höchsten erreichbaren Scheusslichkeit führte, gediegen modernisiert. Wir erfahren, dass die Blockhütte eines Jägers ein Kunstwerk sein kann, finden in dem prächtig gestimmten Winkel mit Kirche und Friedhof Grabsteine, schmiedeiserne Grabkreuze und Urnen, die von neuer und unaffektierter Schönheit sind — man kann sagen, nichts Menschliches ist den freudig arbeitenden Künstlern fremd geblieben. Man hat ferner die vortreffliche Idee gehabt, durch eine Konkurrenz reizvolle Modelle zu gewinnen zur Beschaffung jener Andenken und „Mitbringsel", die bisher bei solchen Ausstellungen Erzeugnisse der lieblosesten Massenindustrie gewesen sind, und hat es verstanden, selbst Bleistifte und — schwedische Streichholzschachteln als billigste Ausstellungskäufe mit Geschmack zu gestalten. Natürlich auch die unvermeidlichen Postkarten, die Kataloge, Wein- und Speisekarten und Programme, ebenso Tischzeuge, Service, Gläser, Aschenschalen, Huiliers usw. im Restaurant. Dass jede Gattung menschlicher Wohn- und Betriebsräume in zahlreichen Musterzimmern und -Sälen bis herunter zum Einfachsten vertreten ist, versteht sich beinahe von selbst. Soll man aufzählen? Da sind Schlaf- und Wohn- und Herren- und Damen- und Warte- und Schreib- und Lese- und Studier- und Billard- und Speise- und Ankleide- und Musik- und Kinder- und Badezimmer ohne Zahl, Schulzimmer, Spital- und Krankensäle, Dielen und Gartensäle, da ist ein kleines Mustermuseum gedacht für eine Stadt mittlerer Grösse, sind die gediegen prunkhaften Räume für einen höheren Staatsbeamten, ist ein Richterzimmer, ist eine

Knut Akerberg.
Kindergruppe im Figurenhain

Wilh. Bertsch.
Laubgang mit Terrakotta-Figuren von *Jos. Wackerle*

Verbindungsgang von Ausstellungshalle III *(Wilh. Bertsch)* zum Theater-Café *(Paul Pfann)*

kleine Mietwohnung, eine Liftkabine, sind die mit pompöser Einfachheit ausgestatteten Luxusräume eines Ozeandampfers, wie die mit gemütlicher Einfachheit gestalteten Räume eines Unteroffizier-Kasinos, sind Prunksäle und Musterküchen, ist eine Junggesellenwohnung, sind Büroräume für reiche Kommerzienräte, da ist die grosse schmucke Kirche mit Seitenkapellen, Taufkapelle, Vorhalle, Mausoleum und Kolumbarium, sind appetitliche Konditoreien und Kosthallen und noch so manches andere. Nicht planlos haben unsere Möbelzeichner und Architekten irgend welche Ausstattungen geschaffen, sondern sich möglichst mannigfache Aufgaben gesucht. Und die einzelnen Räume sind auch nicht etwa einfach mit Möbeln versehen und notdürftig dekoriert, sondern fast immer in der ganzen Anlage schon auf ihren Zweck hin geschaffen, die Raumfrage ist von Fall zu Fall architektonisch gelöst und der Raum mit der mehr oder minder kostbaren Ausstattung ein Ganzes, bald hoch, bald nieder, bald weit, bald eng, bald hell, bald dämmerig, bald reich, bald bescheiden. An diese Aufgaben ist eine solche Summe von Arbeit und Opfern gewendet, dass einen der Gedanke an die Vergänglichkeit dieser, für sechs Monate geschaffenen Herrlichkeiten schier schwermütig stimmen könnte, bliebe nicht das erfreuliche Ergebnis auf jeden Fall bestehen,

Verbindungsgang vom Theater-Café *(Paul Pfann)* zur Ausstellungshalle III *(Wilh. Bertsch)*

dass hier an Positivem und Negativem unendlich viel gelernt wurde. Auch an Negativem, ja! Denn es ist kein Zweifel, dass unsere langjährigen Bemühungen um einen Zeitstil, jetzt einen Stil gezeitigt haben, der zwar von leeren Extravaganzen ebenso frei ist, wie von verjährten Geschmacklosigkeiten, der schöne Verhältnisse und einen hochgesteigerten Kultus der Farbe, brillante technische Arbeit und eine feinüberlegte Rücksicht auf die Bedürfnisse des Lebens mit sich bringt, aber auch eine gefährliche Armut oder besser eine gefährliche Scheu vor allem Reichtum der Form, besonders vor dem Ornament! Und es ist auch kein Zweifel, dass gar viele, an sich wohl gelungene Proben moderner Raumkunst, wie wir sie hier sehen, zu puritanisch, zu anspruchsvoll feierlich sind, um warm und behaglich zu wirken. Viele dieser Proben, durchaus nicht alle! Man kann gar manches dieser Wohngemächer mit seinen Möbeln und Täfelungen aus exotischem Holz und raffiniert dazu gestimmten Wandbespannungen in der Ausstellung herzhaft bewundern und müsste doch die Frage, ob man in diesen Wänden sich auf die Dauer wohlfühlen würde, verneinen. Der moderne Innenarchitekt arbeitet vielfach zu sehr für — den Parvenü. Das harte Wort muss gesagt sein. Er lässt dem Besitzer solcher Räume keine Möglichkeit, diesen irgendwie persönlichen Charakter zu geben, und gerade wenn der Kultur hat, ohne ein Snob zu sein, wird er in einem solchen von A bis Z aufs feinste durchdachten und gestimmten Raum kein dauerndes Behagen finden. Er hat Lieblingsbilder und darf sie nicht aufhängen, denn sie passen nicht zur Tapete, liebgewordenen altväterlichen Kram, der vordem seine Wohnung so traulich machte, darf er nicht mehr aufstellen — er passt nicht zu den Möbeln! Und schliesslich passt er selbst auch nicht zu ihnen, die vollendet harmonische Einrichtung verlangt in ihrer Konsequenz andere Kleidung, andere Lebensgewohnheiten — und es ist kein Wunder, wenn darum die Mehrzahl der heutigen Kulturmenschen noch einen behaglich kombinierten Mischstil, wenn nicht gar — horribile dictu! — die Einrichtung in historischem Stil vorzieht, in der ein waschechter Vanderveldianer, wie versichert wird, an ästhetischem Miss-

Portal der Ausstellungshalle I *(Wilh. Bertsch)*

behagen zugrunde gehen würde! Da muss und wird sich noch manches klären! Freuen wir uns einstweilen, dass jetzt der schlimmste Ungeschmack aus dem Wege geräumt ist — die allzuviele Feierlichkeit und Würde wird der gesunde Sinn der Kulturwelt schon selbst aus dem Wege räumen oder doch ihre allzu harten Kanten zu angenehmer Rundung abschleifen.

Theodor Veil.
Repräsentationsraum der Abteilung für Konfektion mit Wandgemälden von *Adolf Münzer*

Vielleicht, nein bestimmt, war jener Purismus, jene weitgehende vereinfachende Strenge der Formen in der Achitektur sogar notwendig, um das organische Werden eines Zeitstils einzuleiten. Es galt, sozusagen von vorne anzufangen. Neues Material, neue Zweckmässigkeitsfragen bildeten die Grundlage, es war notwendig, auch in den neuen Bauformen zunächst ihren konstruktiven Sinn einmal klar auszudrücken — der reichere und frohere Schmuck wächst dann von selber aus dem Bedürfnis heraus. In dieser Hinsicht sind die eigentlichen Ausstellungsgebäude, die den Kern der ganzen grossartigen Anlage bilden, von epochemachender Bedeutung. Ihr verdienstvoller Schöpfer, Architekt Wilhelm Bertsch, blieb streng auf dem Grundsatz stehen, die ganze Wirkung dieser Hallen ausschliesslich aus deren Zweck, möglichst geräumig, licht und im Innern wandlungsfähig zu sein, wie aus den Gesetzen der Konstruktion in Eisen und Beton abzuleiten. Hier war ein gewisser Purismus schlechthin geboten und wenn Bertsch jeden nicht organischen Bauteil, jedes Gesims oder Kapitäl, jedes Stuckornament usw. vermieden hat, so wandte er dafür um so liebevollere Sorge an die Proportionen, an den freien und heiteren Eindruck der räumlichen Anlage, an ein gelungenes Zusammenwirken der einzelnen Bauten, die durch Gartenanlagen mit Flaggenmasten, Statuen und Brunnen, Arkaden usw. miteinander verbunden, ein überaus festliches und imposantes Gesamtbild ergeben. Selten weicht er von der geraden Linie ab, im Äussern eigentlich nur im halbrund vorgewölbten Eingang zur Halle I. Er lässt überall an der Front

der Haupthallen den feinen grauen Ton des Betons gelten und nimmt zum Schmucke nur braun gebeizte oder gebleichte Girlanden von Ruskus, die von farbigen Bändern gehalten sind. Bloss jener Eingangshalle ist etwas reicherer Schmuck aus gleichem Material gegönnt. Und das Ganze wirkt gar nicht arm, sondern sinngemäss, gefällig und vor allem gross. Für lebhaftere Noten sorgen die wallenden Flaggen, die Menschen, die Bäume und Blumen. Stellt sich mit der Zeit ein Bedürfnis nach mehr Farbe ein, so ist leicht abgeholfen, wie an der nördlichen Halle erwiesen wurde, der man nachträglich durch einfache, die Bauformen betonende Bemalung ein freundlicheres Gesicht gab.

An anderen Gebäuden des Ausstellungsparkes, die ihrem Wesen nach ein reicheres und bewegteres Ansehen verlangten und vertrugen, hat man bewiesen, dass eine moderne Bauweise recht wohl auch solchen Wünschen entgegenzukommen vermag. Das zeigt z. B. der Haupteingang an der Theresienhöhe, den mit dem Verwaltungsgebäude, den beiden Kassenarkaden, dem Pförtnerhaus die Brüder Rank geschaffen haben. Der traditionelle Torbogen ist vermieden. Drei Einfahrten zwischen kräftigen Pylonen, die von schönen, steinernen Kindergruppen der Bildhauer Hubert Netzer und Ed. Beyrer gekrönt sind, lassen den Wagenverkehr ein. In zwei oblongen, gewölbten Hallen sind die Drehkreuze für das Publikum angeordnet. Geschmackvoller und neuartiger Stuck, grün auf weiss, schmückt die Gewölbe dieser Pavillons. Die ganze vielgliedrige Anlage, die den Bedürfnissen der Besucher gar zweckmässig angepasst ist, wirkt vornehm und heiter. An die Nordwestecke des Ausstellungsplatzes hat Emil Schweighart wesentlich einfachere Eingangsbauten in einer, etwas an Biedermeierstil anklingenden Holzarchitektur geschaffen, und in verwandtem Geiste ist das nahe liegende Gebäude für Polizei, Post und Sanitätswache ausgeführt. Eine vortreffliche Arbeit Paul Pfanns bedeuten die Gebäude für den Basar, die Läden und das Theatercafé und der bei verblüffender Einfachheit

Gabriel von Seidl. Halle eines Jagdschlosses

so überaus schmucke Verbindungsgang, der von dort zur Halle III hinüberführt. Auch Pfann bevorzugt den rechten Winkel und die Gerade; die Säulen seiner Wandelgänge haben weder Sockel noch Kapitäl, sind schlichte, vierseitige Prismen, aber auch diese Anlage macht den Eindruck einer freien und sicheren Heiterkeit, und niemand dürfte reicheren Zierat für sie nötig finden. Im Giebel jenes Verbindungsganges prangt ein entzückendes Relief von Ad. Hildebrand und C. Sattler, das zum Ausstellungswahrzeichen geworden und so recht auch ein Symbol für

Gabriel von Seidl. Kosthalle der Vereinigten Münchener Brauereien

das Wesen Isarathens ist: ein zierliches nacktes Weiblein auf einem soliden Bräugaul. So ruht die leichtbewegliche und anmutreiche Münchener Kultur auf der schwerbeweglichen und derben Grundlage eines Volksgeistes, dem oft materieller Lebensgenuss wichtiger ist, als Fragen der Schönheit. Und doch kommt die Holde auf ihrem gesunden Reittier sicher und stetig vorwärts! — Adalbert Niemeyer, der noch manchen schönen Raum in dieser Ausstellung eingerichtet hat, z. B. ein prachtvolles Musikzimmer, besorgte auch die Innendekoration des Theatercafés, für das er famose dekorative Blumenstücke malte. Des Künstlertheaters — es liegt zwischen den Pfannschen Basarbauten — wurde schon gedacht. Sein Schöpfer Max Littmann, heute der begehrteste deutsche Theaterarchitekt, hat in dem solide gebauten Theater, dessen Gesamtkosten nur 250 000 Mark kosten, architektonisch wie in Bezug auf Lösung der Räume und Ausstattung, wie gesagt, eine Musterleistung hingestellt. Das gilt sowohl von der einfachen und doch zierlichen Fassade, deren rauhe Putzfläche diskrete Verzierungen in Schwarz und Rot erhielt,

Ludwig Herterich pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbst

Heinrich von Zügel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mutter und Sohn

wie ganz besonders von dem amphitheatralisch aufgebauten Zuschauerraum. Dieser Theatersaal ist ganz in Holz — grau gebeiztes Eichen- und helles Fichtenholz — ausgeführt, nichts von dem üblichen Theaterschmuck in Weiss, Rot und Gold ist zu sehen. Von der Kassettendecke hängen blitzende, kleine Glaslüster, und wenn die Lichter brennen und die bunte Zuschauermenge das Haus füllt, kann dieses es an froher Festlichkeit des Gesamteindrucks mit jedem kostbaren und prunkvollen Theater alten Stils mindestens aufnehmen. Die Umgänge im Erdgeschoss, das mit

Rich. Riemerschmid. Frühstücksstube mit Friesmalereien von *Paul Neu*

Malereien von Jul. Mössel geschmückte Foyer im ersten Stock, sind von gleicher, schlichter Noblesse — kein Zuviel und kein Zuwenig, echtes Material und grösste Zweckmässigkeit überall!

Zur Erörterung über die Fragen der Bühnenreform, die hier ausprobiert wurden, ist hier nicht der Ort und nicht der Raum. Jedenfalls war fast alles, was geboten wurde, entzückend schön für das Auge, Bühnenbilder von einer Harmonie und Stimmungstiefe, wie man sie kaum je gesehen, wurden gezeigt und auch daran konnte man sich wieder erfreuen, dass die Maler sich, wie so oft, auch in technischen Dingen als geistreiche Erfinder erwiesen — allen voran Fritz Erler, dessen Faust-Ausstattung mit Julius Diez' „Was ihr wollt" den Kern des Spielplans bildete und den ganzen Sommer über ausverkaufte Häuser „machte". Adolf Hengeler stattete Ruederers Komödie „Das Wolkenkuckucksheim" aus, Robert Engels des Cervantes „Wundertheater", Th. Th. Heine Kotzebues „Kleinstädter", Wilhelm Schulz des Gryphius „Herrn Peter Squenz", H. B. Wieland Georg Fuchs' Tanzspiel „Das Tanzlegendchen" und H. Buschbeck Glucks „Maienkönigin". Fast immer war nur eine Stimme des Lobes über die eigentliche Künstlerarbeit,

Karl Bertsch Schlafzimmer in gebeiztem Birkenholz

die fein abgetönten Stimmungen, die malerische Schönheit der Kostüme, der Gruppierungen, der Gesamtbilder zu hören. Freilich wird nur ausnahmsweise ein Bühnenleiter das Schöne, das hier geboten war, wiederholen, in gleicher ausgeglichener Güte wiederholen können! Denn wem steht, wie den Leitern dieses Unternehmens, eine solche Schar aufopfernder Künstler zur Verfügung, die um der Sache willen sich lange Wochen durchmühen — und wo sind die Regisseure, die sich ihrem künstlerischen Beirat immer soweit, wie hier, unterordnen wollen — und können?

Das monumentale Hauptstück unter den für die Dauer bestimmten Ausstellungsgebäuden ist Emanuel von Seidls Hauptrestauration, ein stolzer Saalbau, der nach beiden Seiten halboffene, in Pavillons endende Wandelhallen entsendet. Diese umklammern die weite Wirtschaftsterrasse. Ihr gegenüber liegt am Westende des Parks der grosse Kaskadenbrunnen. Seidl wirkt mit dem Saalbau, seinen Hallen und den Eckpavillons vor allem durch die schöne Silhouette der Dächer, deren grosse graue Flächen so fein zur Luft stehen, deren Linien von der Mitte nach den Flanken zu so reizvoll ausklingen. Der eigentliche Saalbau springt als Mittelrisalit, architektonisch trefflich gegliedert, im Halbrund vor. Auch in dieser Gliederung dominiert die Gerade, nur die oberen Fenster haben in ihrer Form barocke Anklänge. Noch deutlicher zeigen solche die beiden Eckpavillons mit ihren entzückend graziös geschwungenen Dächern. Der Restaurationsbau ist besonders reich mit malerischem Schmuck bedacht worden. Ein Deckenfresko des Hauptsaales von Ludwig Herterich stellt ein Künstlerfest mit vielen Bildnissen namhafter Münchener Meister dar. Die Rückwände und Wölbungen der Wandelhallen hat in ihrer ganzen gewaltigen Ausdehnung Julius Diez mit fröhlichen und originellen Darstellungen geschmückt: wir sehen eine fortlaufende barocke Gartenanlage mit geschnittenen Hecken und freien Bäumen, mit Laubtempeln, Kränzen, Girlanden, Vasen, Brunnen, Steinbalustraden, Brücken, mit barocken mythologischen Gruppen, wie Aktäon und Daphne, mit farbig leuchtenden Blumen und bunten exotischen Wundervögeln, Affen, Hunden und Hirschen, mit allerlei zierlichem Menschenvolk der Watteauzeit bei Kurzweil, Spiel und Sport. Die Aufgabe, ein so umfangreiches und vor allem so langes

Friesbild zu schaffen, war ausserordentlich schwer und Diez hat sie mit der Originalität und dem sicheren stilistischen Takt gelöst, der ihm eigen ist. Und geistreich gelöst! Dass der gemalte Garten in seiner Farbenwirkung, trotz deren Frische, ein wenig unter der Nachbarschaft des wirklichen üppigen Baumwuchses leiden muss, der sich davor entfaltet, daran hatte man freilich zunächst nicht gedacht! Jetzt, wo bald die gebräunten Blätter der Kastanien auf die Terrasse niederschweben werden, blüht der Wundergarten von Julius Diez um so grüner und lustiger wieder auf. Das Gewölbe des südlichen Eckpavillons zierte Becker-Gundahl mit sechs unter einem Baldachin im Renaissancegeschmack hübsch angeordneten allegorischen Gestalten, Fritz Erler hat den nördlichen Pavillon ausgemalt und damit eine seiner gelungensten und stärksten Leistungen geschaffen. Das leuchtende Kornblumenblau mächtiger Girlanden am Deckengewölbe und an der Wand gibt die bestimmende Note für diesen Raum, mit der gedämpfte goldige Töne und ein sehr warm gehaltenes Weiss effektvoll zusammenklingen. An der Decke zehn anmutige musizierende Kindergestalten zwischen den blauen Blumenmassen, an der Wand ganz zartgetönte fast teppichartige Bilder der vier Elemente. Zuletzt und nicht als letztes vom künstlerischen Schmuck dieser Abteilung seien Jakob Bradls beide Brunnen auf der Terrasse erwähnt, an sich einfache

Karl Ebbinghaus.
Monumentalgruppe „Phantasie“ vor dem Hauptrestaurant

Fritz Behn.
Monumentalgruppe „Kraft“ vor dem Hauptrestaurant

Emanuel von Seidl. Kaskadenbrunnen vor dem Hauptrestaurant

Steinbrunnen, aber mit grünem Rankenwerk und goldenem Gestänge reich geziert; auf dem Rande sitzen bunte Vögel aus emailliertem Metall als Wasserspeier, Pfauen und Papageien, Hockos, Fasanen usw. Die Brunnen sind wie ein Stück Märchenwelt und im Grunde fast zu seltsam und poetisch für diese Umgebung mit ihrem Bierkrügel- und Kaffeetassen-Geklapper!

Emanuel von Seidl. Kaskadenbrunnen vor dem Hauptrestaurant

Fängt man als gewissenhafter Chronist an, die Werke dekorativer Kunst aufzuzählen, mit denen der Ausstellungspark so reich ausgestattet ist, so wird einem fast bange vor dieser Überfülle, es muss wirklich nahezu beim Aufzählen sein Bewenden haben! Da sind Gruppen des Kaskadenbrunnens, die „Phantasie" von Karl Ebbinghaus, der „Reichtum" von Bernhard Bleecker, die „Schönheit" von Hermann Hahn und die „Kraft" von Fritz Behn. Die originellste Gruppe ist wohl die letztere mit dem Riesen auf dem Bison, eine der edelsten H. Hahns „Schönheit", wenn auch der behaglich ruhige Sitz der Göttin auf dem sprungbereiten Einhorn

Emanuel von Seidl. Das Hauptrestaurant mit dem nördlichen Eckpavillon

nicht recht glaubhaft ist. Gestalten von vornehmer Ruhe sind der „Wassergott" und die „Nymphe" von Erwin Kurz, die vorne am Brunnen, leider zu tief, aufgestellt sind. Die ganze Anlage dürfte ein wenig mehr aus dem Boden herausgehoben werden — auch die Steinkolosse der berittenen Figuren kämen dann zu stärkerer Wirkung.

Gärtnerkunst hat den alten Bavariapark mit der weichen weiten Mulde seines grossen Rasenparterres zu einem wundervollen englischen Garten umgewandelt und Bildhauerwerke wurden überall aufgestellt, wo sie guten Platz finden konnten. An der Nordseite des Parks läuft eine ungemein zierliche Spalieranlage mit Laubgängen hin, wo grosse, zum Teil buntglasierte, zum Teil weisse Terrakottafiguren von Wackerle, vergrössertes Nymphenburger Porzellan, fröhlichen Effekt machen. In der Mitte dieser Anlage ruht ein riesiger schlafender Pan aus weissem Marmor von Adolf Bermann. Ein wenig tiefer im Park wurde eine ovale Brunnenanlage geschaffen, die so verträumt poetisch daliegt, wie ein uraltes Idyll aus dem Garten eines Fürstenschlosses.

Emanuel von Seidl.
Nördliche Gartenhalle des Hauptrestaurants mit Wandgemälden von *Julius Diez*

Zwei springende Rosse, nach Modellen von Gg. Roemer in Erz gegossen, und Kindergruppen von Knut Akerberg stehen hier im Grünen. Hinter der „Bavaria" führt ein Parkweg an der Bankanlage vorbei, für die Karl Ebbinghaus die keuschen und graziösen Gestalten der vier Jahreszeiten aus Euvillekalkstein gemeisselt hat, und nahe dabei haben im Schatten der alten Bäume zwei ungemein zierliche Rehe von Th. Georgii ihre Aufstellung erhalten. Vor dem Theater ruht an einem Brunnenbecken eine liebliche Quellnymphe von Düll und Pezold, die Aufgangstreppe zu Halle II flankieren zwei wuchtige stilisierte Steinböcke aus schwarzem Granit von Ulfert Janssen. Ein wuchtiger, in seinem ganzen Aufbau wunderbar organisch gestalteter Brunnen von Adolf Hildebrand mit der Figur eines knieenden Mannes, der durstig aus einer Schale trinkt, ward in dem grossen, etwas leeren Monumentalhof der Halle I aufgestellt, im „Schulgarten" bei Halle II ein Brünnlein mit dem Münchner Mönch von Flossmann. Karl Ebbinghaus hat ausser den schon genannten Arbeiten noch eine schöne Grabfigur modelliert und vier kräftige dekorative Nischenfiguren für Richard Berndls „Ehrenhalle des Prinzregenten" in der Halle I. Erschöpft ist mit dieser Aufzählung die Zahl der dekorativen Plastiken im Ausstellungsgebiet natürlich noch lange nicht. Und ebenso stattlich ist die der dekorativen Malereien in allen Teilen der Ausstellungshallen und Einzelbauten. Im Repräsentationsraum der Kunstschmiede in edlen und unedlen Metallen prangen zwei grosse, auf Gelb und Violett gestimmte Kaseïnbilder Fritz Erlers, „Das Gold" und „Das Eisen",

Emanuel von Seidl. Seitensaal des Hauptrestaurants

inmitten einer teppichartigen Wandmalerei, Werke von ruhevollem und grossem Stil, die dem sicheren dekorativen Geschmacke Erlers und seiner weisen Farbenökonomie nicht weniger Ehre machen wie seiner Erfindungsgabe. Diese ist ebenso reich, als eigenartig, Banales scheint ihr überhaupt nie einzufallen. Sein Bruder, Erich Erler-Samaden, hat ausser einem erquickend heiteren Gartensaal auch den Raum für Alpensport in Halle VI ausgestattet und ihm eine markige, fast nordisch anmutende Holzarchitektur gegeben und dazu ein Wandbild von packendem Eindruck geschaffen, einen Bergsteiger, der auf dem bezwungenen Gipfel ruht. Auch als Ganzes gehört dieser Raum mit der anstossenden Halle für Wintersport, deren künstlerischer Schöpfer Hans Beatus Wieland ist, zu den gelungensten Teilen der Ausstellung. Wieland malte eine Art von Triptychon, eine Winterlandschaft von klarer, kühler Frische mit Skifahrern für seinen Raum. In der famosen dekorativen Aufstellung der Objekte, der feinen und heiteren Farbentönung in Weiss und Blau, den Farben des Winters, ist der Wintersportsaal typisch für die neue, hier geübte Ausstellungstechnik auf künstlerischer Grundlage. In dem ovalen Repräsentationsraum für Mode, dessen echte Eleganz in der architektonischen Gestaltung ein Verdienst des Architekten Veil ist, lachen sechs farbenfröhliche, unter sich aber gar wohl harmonierende Medaillonbilder mit schönen Frauen von der Wand — Adolf Münzer hat sie geschaffen, einer der berufensten Maler der weiblichen Eleganz unter unsern Jüngeren, einer, der nicht auf billigen Schick ausgeht, sondern die Grazie der Frau als ein aussergewöhnlich guter Zeichner aus einem tiefen Studium der Form heraus darstellen lernte. Zwei Wandbilder Adolf Münzers, die des deutschen Waldes vielbesungene Romantik in den Figuren eines abenteuernden Ritters, einer lockenden nackten Quellnymphe und allerlei phantastischen Nebengestalten verherrlichen, decken die Wände

Emanuel von Seidl.
Festsaal des Hauptrestaurants mit Deckengemälde von *Ludwig Herterich*

Emanuel von Seidl. Seitensaal des Hauptrestaurants

des für die Bilder leider viel zu knappen Repräsentationsraumes für Fremdenverkehr. Dieser passt auch als Durchgangshalle wenig zu dem Zwecke, solchen poetischen und intimen Stimmungen Ausdruck zu geben. Noch schlimmer daran ist als Aussteller der treffliche Landschafter Richard Pietzsch (Grünwald): der schmucklose Flur im Westende der Halle I, an dessen Wänden seine vier machtvollen Schilderungen aus dem Isartale, eine sommerliche Gewitterstimmung, ein lachender Frühlingstag, ein trüber Tag im Herbst und eine schon bekannte prachtvolle Spätherbststimmung hängen, liegt soweit abseits, dass gar mancher Ausstellungsbesucher sie wohl nie zu sehen bekommt. Leicht stilisierte landschaftliche Darstellungen der „Vier Jahreszeiten“ schuf Franz Hoch für einen anderen der vielen, allzuvielen Repräsentationsräume. Auch Zeno Diemer darf in dieser Reihe nicht vergessen werden. Er hat seine treffsichere Geschicklichkeit als Maler in den Dienst praktischer Ideen gestellt und zunächst für den Fremdenverkehrsverein eine Panoramakarte oder besser ein Kartenpanorama des Bayerischen Hochlandes gemalt, das an Übersichtlichkeit unübertrefflich ist und zugleich grossen Bildreiz bewahrt. Nicht minder originell ist seine malerisch behandelte Übersichtskarte über das „Stromversorgungsgebiet der Isarwerke“, eine Nachtlandschaft aus der Vogelperspektive, die in amüsanter Weise die Ausdehnung jenes Betriebes veranschaulicht.

Zu den grosszügigsten Wandmalereien der Ausstellung gehört R. M. Eichlers Huldigung an Ceres in der Halle für Getreidehandel. Die Komposition ist von wahrhaft neuartiger und nicht gezwungener Originalität, eine leidenschaftliche Verherrlichung der Bauernarbeit und ein Stück tiefempfundenen Naturkultus’ dazu und malerisch eine ebenso kraftvolle als kühne Leistung! Eichlers Ceres ist keine lilienarmige Göttin mit Füllhorn und ähnlichen Requisiten, sondern ein braungebranntes, vollerblühtes junges Weib von mütterlichen Formen in Bauerntracht, das auf einem Garbenthron ruht und eine Brut Feldhühner im Schosse hält. Diesem Prachtbilde gegenüber machen Ernst Liebermanns Gemälde in der Abteilung für Hopfen, „Ein Feiertag der Hopfenzupfer“, die in Komposition und Farbe so viel derber sind, keine besonders gute Figur. Der Bau, in dem wir diese Malereien finden, enthält noch allerlei andern hübschen malerischen Schmuck innen und aussen. Aussen ein Giebelbild von der Hand des vielseitigen Wackerle, das in humorvoller, stammbaumartiger Darstellung zeigt, wie die Stände des Landes sich auf dem Nährstand aufbauen. Von Colombo Max sind starkfarbige Fresken über einem Aufbau von Teekisten und Säcken bei den Kolonialwaren; Robert Engels hat die Konditorei mit einer orientalischen Szene voll „Süssigkeit“ geschmückt, Franz Reinhardt ein lustiges Bild für die Spirituosenhalle geschaffen. Der Architekt der letztgenannten Räume ist Richard Riemerschmid. Sein hingebendes und vielseitiges Wirken zielt vor allem darauf hin, die modernen ästhetischen Errungenschaften in das Leben breiterer Schichten einzuführen, sie volkstümlich zu machen. Von ihm sind eine Reihe gut durchdachter Zimmer, sind auch die wohnlichen „Kleinhäuser für die Gartenstadt Hellerau“, die am Eingange des Vergnügungsparkes aufgestellt sind, von ihm ist der scharmante achteckige Frühstückspavillon gegenüber der Lebensmittelhalle. Der letztere zeigt an einem Musterbeispiel, wie man einem solchen Wirtschaftsraum mit sehr geringem

Emanuel von Seidl

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Hauptrestaurant

Hans Beatus Wieland pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Skiläufer

Dekorativer Wandschmuck im Raum für Wintersport

Aufwand den Eindruck einer gediegenen Wohnlichkeit geben kann. Rund um den Raum läuft ein drolliger Fries von Paul Neu, eine Art von Triumphzug der Münchener Frühstücksspezialitäten, der, stark und witzig stilisiert, eine Reihe komischer und wohl getroffener Typen aufmarschieren lässt. Endlich einmal eine Darstellung des Münchener Bierhumors, die frei ist von ordinärem Alkoholdusel, harmlos und gemütlich und ein bissel boshaft dazu! Vor Sr. Majestät dem Gerstensaft und seinem Hofstaat präsentiert ein Spalier vom königl. bayrischen Leibregiment!

Zu erwähnen sind noch die charakteristischen Gemälde von Julius Exter in der Kustermannschen Halle für Eisengusswaren, der Bilderschmuck, den Karl Schultheiss der Kosthalle der bayerischen Brauereien, einem von Gabriel Seidl gelungen ausgestatteten Kellerraume, gegeben hat, ist der Fries von Ferdinand Götz in dem eleganten Bureau eines Fabrikanten von Malzkaffee. Ein Dutzend äusserst amüsanter, zum Teil humoristischer Tierbilder hat Paul Neuenborn für einen Korridor gemalt; es ist ein ganzer zoologischer Garten mit und ohne mythologische Gestalten. Dekorative Malereien ganz eigenen Stils, denen eine sichere schmückende Wirkung nicht abzusprechen ist, wenn man auch über die Harmonie ihrer Farben streiten und über die souveräne Nichtbeachtung der Form — nicht streiten kann, fertigte G. Klemm für eine ganze Anzahl von Räumen. Es wird viel Wesens davon gemacht, dass der, übrigens zweifellos begabte Künstler die Lehren von Hans von Marées so ganz im Tiefsten erfasst habe, und am Bewegungsrhythmus seiner Figuren mag viel zu loben sein — dass dies alles sich nicht auch mit korrekter Zeichnung und harmonischer Farbe erreichen liesse, wagen einige zu bezweifeln.

Aus dem Vergnügungspark (Schwabinger Schattenspiele: Entwurf von *Fritz Klee.* — Ceylon-Teestube: Entwurf von *Peter Danzer.* — Marionetten-Theater)

Es fehlt leider an Raum, um die schönen malerischen Arbeiten zu würdigen, die in der reichen Kirchenanlage des Architekten Wilhelm Spannagel zu sehen sind. Eine Anzahl schlechthin prachtvoller Glasfenster, Wandmalereien und ein andächtiges Altarbild von Josef Huber-Feldkirch, dem stärksten und künstlerisch freiesten unserer Kirchenmaler, ein fast ebenso gutes, farbenglühendes Fenster mit der Anbetung der Hirten und Könige von Robert Engels und die originelle, wirkungsreiche Freskenreihe, wie die Mosaiken von W. Köppen seien wenigstens erwähnt. Der Friedhof mit Kirche, Kreuzgang und Kapelle, Kolumbarium und Mausoleum gehört zu den lehrreichsten, gehaltvollsten und im Gesamtbilde bestgestimmten Teilen der ganzen Gebäudegruppe.

Über die Ausstattung der zahlreichen als Wohnräume eingerichteten Säle und Kabinette liesse sich besser ein Buch schreiben, als ein Bericht. Immer wieder bewundern muss man die Arbeit unserer Kunsthandwerker in Holz und Metall. Die Technik hat in keiner Epoche Höheres geleistet. Leider können nur ein paar Hauptstücke aus der endlosen Flucht der Räume herausgehoben werden. In der Südwestecke der grossen Halle hat Gabriel von Seidl ein halbes Dutzend der verschiedenartigsten Gemächer in seiner bekannten Art freier Anwendung historischer Formen ausgestattet, einen grossen Jagdsaal, der an Renaissance anklingt und im Detail doch modern und eigen ist, ein „Weisses Zimmer“ mit gelben Möbeln und Gemälden, die in die Täfelung eingelassen sind, einen prunkvollen kleinen Musiksaal, der reizend ist und altertümlich wirkt, ohne dass sich sein Stil in irgend einem historischen Schubfache unterbringen liesse, eine Art Bauernstube mit geschmackvoll bemalten Möbeln usw. Eine Flucht von Zimmern aus der Möbelfabrik von Ballin nach Entwürfen des Architekten Mathias Feller stellt die Dienst- und Wohnräume eines hohen Staatsbeamten dar und gibt wohl Musterbeispiele der schönsten und solidesten Schreinerarbeit, die hier geleistet wird, namentlich in dem Empfangszimmer aus gelblichem Moaholz und braunem Tallowwood, in dem kapriziösen, intarsiengeschmückten Damenzimmer aus Zedernholz und dem repräsentativ-vornehmen Speisesaal. Peter Birkenholz, Ludwig Troost, Theodor Veil, Heinrich Pössenbacher, R. Berndl, Max Pfeiffer sind als Autoren exquisiter Zimmereinrichtungen zu rühmen, eine Reihe von Gemächern wurden von Wilhelm von Debschitz und H. Lochner mit ebenso schön wie sorgsam gearbeiteten Möbeln eingerichtet und zu einer hochkultivierten Gesamtstimmung gebracht. Die Möbelfabrik von Val. Witt stattete u. a. einen von Otto Tauscheck entworfenen Musiksaal mit seltener

Rich. Riemerschmid.
Zimmer aus einem der Kleinhäuser für die Gartenstadt Hellerau bei Dresden

Pracht aus. Dunkles Ebenholz und rotes Eichenholz wirken mit dem Blau der Wandbespannung in überaus vornehmem Klang zusammen. Zu den Räumen, die zuletzt fertig wurden, aber auch zusammen einen Glanzpunkt des Ganzen bedeuten, zählen die, welche die Vereinigten Werkstätten für den Lloyddampfer „George Washington“ ausführten. Die glatte und einfache Form, die stark betonte Zweckmässigkeit und die Kostbarkeit der Holzarbeit moderner Kunstmöbel lassen diesen Stil ganz besonders für Zwecke der Schiffsausstattung geeignet erscheinen. Und so ist auch die Reihe dieser kostbaren Gelasse, für die Bruno Paul, F. A. O. Krüger und R. A. Schröder Entwürfe lieferten, in jeder Weise gelungen. Bruno Pauls grosses Lesezimmer in hellem Birkenholz mit schwarzen Teilen und grünem Stoff ist ein Prachtstück, wie nur je eins in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts geschaffen wurde, einer Zeit, in der man besonders hochentwickelten Sinn für Wohnungskultur besass.

Franz Zell. Ländlicher Gasthof

Und noch wäre von so unendlich vielem zu erzählen, was die Münchener „Kunst unserer Zeit“ da aussen an trefflichen Leistungen und konstruktiven Beispielen zeigt. Von einem kleinen Museum, das Benno Becker als Vorbild für eine kunstfrohe „mittlere Stadt“ mit wirklich vorbildlichem Verständnis eingerichtet — die mittleren Städte, die eine so gute Auswahl von Kunstwerken anschaffen, müssen freilich erst noch entdeckt werden! Von den Räumen des Antiquitätenhandels, von dem üppigen Prunk, den L. Bernheimer seiner „mittelalterlichen Empfangshalle“ verliehen hat! Von den Ehrenräumen der Münchener Baukünstler Gabriel von Seidl, Hans Grässel, Theodor Fischer, dem Wiedergewonnenen, und F. von Thiersch! Von den grossen Ausstellungen der Münchener Kunstgraphik und der künstlerischen Verlagsanstalten! Von den Leistungen des Kunsthandwerks, aus deren kostbarer Fülle Fritz von Millers prachtvoller Zieraufsatz „Die Sage“ — ein elfenbeinerner Einhornschädel

Franz Zell. Gaststube im ländlichen Gasthof

mit langem Narwalzahn und beziehungsreichem Rankenwerk aus Edelmetallen — als einzigartiges Meisterwerk herausgegriffen sei!

Es ist des Guten und Schönen kein Ende — es ist vielzuviel da, als dass auch ein fleissiger Besucher nur alles Wesentliche betrachten könnte! Die Stadt, die anno 1908 das alles als ihr Eigen ausbreitet vor der Welt, um zu zeigen, was sie ist, kann und will, darf mit froher Genugtuung in die Zukunft schauen. Ihre Kultur liegt in guten Händen. Möge nur auch weise Wirtschaftspolitik die reiche Ernte dieses Sommers nützen!

Franz Zell
Altmünchener Tanzplatz mit Darstellung des Schäfflertanzes

APRIL2013

neverthelefs, a real and effective value, if confidered as a feries of maps of the Arena frefcoes. Few artifts of eminence pafs through Padua without making ftudies of detached portions of the decoration of this Chapel, while no artift has time to complete drawings of the whole. Such fragmentary ftudies might now at any time be engraved with advantage, their place in the feries being at once determinable by reference to the woodcuts; while qualities of expreffion could often be obtained in engravings of fingle figures, which are fure to be loft in an entire fubject. The moft refined character is occafionally dependent on a few happy and light touches, which, in a fingle head, are effective, but are too feeble to bear due part in an entire compofition, while, in the endeavour to reinforce them, their vitality is loft. I believe the members of the Arundel Society will perceive, eventually, that no copies of works of great art are worthily reprefentative of them but fuch as are made freely, and for their own purpofes, by great painters: the beft refults obtainable by mechanical effort will only be charts or plans of pictures, not mirrors of them. Such charts it is well to command in as great number as poffible, and with all attainable completenefs; but the Society cannot be confidered as having entered on its true functions until it has obtained the hearty co-operation of European artifts, and by the increafe of its members, the further power of reprefenting the fubtle ftudies of mafterly painters by the aid of exquifite engraving.

ROBSON, LEVEY, AND FRANKLYN, GREAT NEW STREET AND FETTER LANE.

THE

Martyrdom of Saint Sebastian,

PAINTED IN FRESCO BY

PIETRO PERUGINO,

IN THE CHAPEL OF THE SAINT, AT PANICALE.

ON one of the wooded hills rising above the lake of Perugia stands the small town of Panicale. Its half-ruined walls and towers show that it was a fortified post of some importance during the middle ages. Away from the high roads leading to the principal cities of central Italy, it is seldom visited by the traveller, who would scarcely find in it the miserable shelter of an Italian 'osteria.' Yet, like almost every town and hamlet of this favoured land, it contains works of Art such as elsewhere would render a city famous. Outside the walls, on an olive-clad eminence overlooking the town, is a convent of nuns. Attached to it is a chapel dedicated to S. Sebastian. The wall behind its high altar is covered with a fresco representing the martyrdom of the Saint. It is the work, and may be ranked amongst the finest, of a painter who, by his genius, and the influence he exercised upon his great contemporaries, forms an epoch in the history of Art—Pietro Vannucci, or, as he is more commonly called, from the city in which he principally laboured and founded his school, 'Il Perugino.'

This noble work, although mentioned in most lives of the Painter, is unnoticed by his first biographer, Vasari. It has consequently been overlooked, even by those who have made the history of the Art of his period a study. My attention was first called to it by the Count Giancarlo Conestabile, a nobleman of fine taste and extensive knowledge, under the protection of whose ancestors Pietro himself painted, and who still proudly keeps, as the best heir-loom of his family, one of Raphael's earliest and most lovely conceptions, the 'Staffa Madonna.' We rode to Panicale along the borders of the blue lake, through the oak-woods mirrored on its surface, and were hospitably entertained by Signor Mariani, who, as the medical officer of the commune, had lived there for many years.

After examining most of the principal frescoes in central Italy, I was surprised at the condition in which I found this painting. Although the highest development of the genius of the early Italian painters is to be found in their frescoes, of all their works they are those which have unfortunately suffered the most. Usually painted in the side-chapels or behind the principal altars of churches, they have been exposed to many sources of injury. The ill-repaired roof and walls admit the rain and damp. On festivals tawdry hangings are unmercifully nailed over them, the hammer and the ladder each having its share in the process of destruction. Then torches blaze round the shrine and blacken the walls during the sacred ceremonies. But neither the fumes of incense nor the smoke of candles have dimmed this master-piece of the Perugian Painter. The colour is still as bright and transparent as when first laid on the damp plaster, retaining that brilliancy which distinguishes true fresco-painting. The only injury the picture has sustained has

been caused by large nails driven into the wall to suspend a veil with which it has been deemed becoming, as the chapel is attached to a convent, to cover the nude figure of the Saint.

Of the numerous works of Pietro Perugino I scarcely know one that displays to greater advantage the peculiar characteristics of the master, the delicate tenderness of his colouring, the grace, verging on weakness, of his forms, the exquisite purity and sentiment of his heads, the general correctness of his drawing, and his somewhat scattered composition. It has all the best qualities of the Umbrian School, inherited by Pietro from his first instructors in the Art, Benedetto Bonfigli, of Perugia, and Niccolò Alunno, a native of Foligno, whose altar-pieces, remarkable for their glow of colour, and the simple beauty of their holy groups, still adorn the churches in the valley of the Tiber. But in it Pietro shows, at the same time, that he had been imbued with the spirit of that great school which flourished in Florence, and whose teachings he had early sought. It has less of his weakness and mannerism, and more of his strength, than most of his paintings, displaying those qualities which the genius of his immortal pupil at once culled from his works.

The Martyr occupies the centre of the composition, and forms the principal object in it. He is bound to a porphyry column raised on a pedestal. The exquisite proportions of the figure, the admirable delineation of all its parts, show the study devoted by Pietro to the human form. The tender expression of devotion in the upturned head, slightly inclined over the right shoulder, is peculiar to the school, but does not in this instance degenerate into

affectation. The Painter has united in this beautiful figure, without exaggeration, the utmost grace with the deepest religious feeling. A more perfect and touching representation of the Christian Martyr could not be conceived. Wrapped in the contemplation of the holy vision of the Eternal Father, surrounded by Angels and Cherubim floating in the clouds above him, he shows no sense of bodily pain. That the spectator may alone contemplate the divine resignation of the Saint, the instruments of torture are kept as much as possible out of sight. How different this treatment of the subject from that of Pietro's contemporaries and of the earlier painters, who, by violent contortions of the body and countenance, or by a multitude of arrows and streams of blood, sought to represent the physical sufferings of the victim! How different, too, from that of the later masters, who chose a holy theme for mere anatomical display, and to prove their knowledge of the tricks of a school!

Even the executioners seem to have imbibed the spirit of the Christian hero, and to perform their duty with melancholy tenderness. The heads of the archers are of singular beauty and grace—reminding us of Raphael. This resemblance is still further carried out in their attitudes and forms, and in the bright clear colouring.

Two groups of spectators, sketched in that free and graceful manner peculiar to Pietro, occupy the background, and serve to complete the composition.

The scene of the Martyrdom is represented in a magnificent hall. The Painter loved to introduce rich architectural ornaments into his works, and to show that knowledge of perspective which he had

acquired from the greatest master of the science in that age, Pietro della Francesca. An open arcade is remarkable for the elegance of design which Pietro was at that time displaying in the decoration of the cathedral and principal buildings of his adopted city. Between the arches are seen the hills round Panicale and the distant blue lake, a calm, beautiful prospect, well befitting the subject, and rendered with singular tenderness and truth.

On the pedestal supporting the Martyr is inscribed the name of the painter, and on the pilasters of the arcade the date 1505. Pietro was then in the fifty-ninth year of his age. About ten years previously he had settled in Perugia, after his fame had been established by the execution of great works in Florence and in Rome. The city had conferred upon him the right of citizenship, and had even raised him to the dignity of one of its ten 'Priori,' or magistrates. During these ten years he had painted his finest pictures, amongst them the altar-piece for the Certosa of Pavia, now in the National Gallery. In Perugia and the neighbouring towns he decorated the principal buildings and churches. The celebrated frescoes in the 'Cambio,' or Exchange, and the adjoining chapel, were executed in 1500; the Adoration of the Magi at his native place, Citta della Pieve, in 1504. His powers were at their height when he painted the Martyrdom of S. Sebastian at Panicale.

At this time the fame of his school had spread through Italy, and had brought to him his most distinguished scholars, L'Ingegno, Lo Spagna, Tiberio d'Assisi, and many others, whose paintings have been so frequently confounded with those of their master. They aided him in his great undertakings, and rendered them perfect

and complete in their most minute details. Before he executed the fresco at Panicale, Raphael had already left him, and was probably painting at Florence or Siena. Consequently, there are no traces of his pencil in it. It is important to mention this fact, as there are parts of the picture which might otherwise be ascribed to that great painter.

It seemed to me that it would be difficult to find a work more characteristic of Pietro Perugino, uniting more of his best qualities, and therefore more deserving of publication by the Arundel Society, than this fresco. I was fortunate in finding at Perugia a young artist who had made the school of Umbria his study, and who could copy with feeling and truth the productions of its great masters. Signor Mariannecci executed in water-colours, at my request, the drawing from which the lithotint has been copied. The Council of the Arundel Society have deemed it worthy of publication, and I have confided it to them in the hope that it will prove the first of a new series illustrative of the frescoes of Italy, the most noble works of her greatest painters.

It is difficult, in reducing works of this nature within the size required for publication, to convey the full expression of the heads, and those details which render the peculiar feeling of the master. It has been thought advisable, therefore, that the coloured plate should be accompanied by careful outlines which I had commissioned Signor Bartoccini to engrave from tracings made upon the originals; these outlines will afford at the same time materials for study.

There is no record, I believe, of the sum received by Pietro for the Panicale fresco, but there is a curious correspondence still preserved in the archives of Perugia relating to it. From these letters it appears that in the year 1507, or two years after its completion, the people of Panicale sent an emissary to the Painter, requesting him to lend the commune some standards of silk painted with figures, to be carried in the annual procession of the 'Corpus Domini.' Pietro offered to paint fourteen expressly for the festival, on condition that they should be returned unless the balance of eleven florins, owing to him for the fresco of the Martyrdom of S. Sebastian, were previously paid. The Panicalese accepted the offer; and a receipt, dated the 1st of September of the same year, shows that they paid the money and kept the standards. This is an instance, among many that could be cited, of the liberality of a painter whom Vasari accuses of meanness.

Pietro Perugino repeated the subject of the Martyrdom of S. Sebastian more than once, introducing in these repetitions figures from the Panicale fresco. Amongst them may be mentioned a picture on panel, existing in the church of San Francesco de' Conventuali, at Perugia, executed thirteen years later, when age had weakened his powers.

A. H. LAYARD.

PRINTED FOR THE ARUNDEL SOCIETY, 24, OLD BOND STREET.
PUBLICATION OF THE EIGHTH YEAR, 1856.

THE

Madonna and Saints,

PAINTED IN FRESCO BY

OTTAVIANO NELLI,

IN THE CHURCH OF S. MARIA NUOVA AT GUBBIO.

APRIL2013